المسرح التفاعلي

من الصفر إلى العرض

المسرح التفاعلي
من الصفر إلى العرض

وسام عبد العظيم الجوذري

اسم الكتاب: المسرح التفاعلي من الصفر إلى العرض.

المؤلف: وسام عبد العظيم الجوذري.

سنة الطباعة: 2019.

الترقيم الدولي: ISBN 978-9933-18-869-6

جميع العمليات الفنية والطباعية تمت في:

دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع



يطلب الكتاب على العنوان التالي:

دار ومؤسسة رسلان

للطباعة والنشر والتوزيع

سوريا ـ دمشق ـ جرمانا

هاتف: 00963 11 5627060

هاتف: 00963 11 5637060

فاكس: 00963 11 5632860

ص. ب: 259 جرمانا

darrislansyria@gmail.com

تقديم

المسرح جدل، بحث عن الحقيقة الإنسانية، نحت متواصل من قبل الفنـــان بوصفه حاملًا لهموم البشر، ومعبراً عن تطلعاتهم عبر صيغ أدائية تفرضها هوية العرض المسرحي وغاياته. لذلك نشطت فيه العديد مـــن الاتجاهـــات وتغيـــرت وتنامت وتناسلت لتلد اتجاهات متقدمة على سابقاتها. وكـــل تلـــك الاتجاهـــات تنضوي تحت نفس الغايات الكبرى التي هي بحث الإنسان عن الحقيقة والســـعي إلى الخلاص مما هو عليه، لذلك انبثقت تلك الاتجاهات من رحم رؤى فلســـفية وفكرية في النظر للواقع، وأسلوب تغييره نحو الأفضل، وفق معطيات المراحـــل الحياتية وظروف المجتمعات وضغوطاتها المختلفة. وتتسم كل تلك المعالجـــات بصيغ جمالية حاملة دلالات العروض المختلفة وبصيغها المختلفة، فبقي الجـــدل مقوداً لكل الاتجاهات وتطبيقاتها وصيغها الأدائية.

وكأي رسالة، فإن جناحيها (المرسل والمتلقي) ساهما مساهمة فاعلة فـــي صياغة أنظمة كل العروض، حتى أن هوية الاتجاهات المعاصرة صارت تستند إلى حد كبير على طبيعة العلاقة بين المرسل والمتلقي فيهـــا. فحـــين تميـــزت الاتجاهات الأولى بأحادية الاتصال، حيث يكون الفعل للمرسل فقط، ويقتصر فعل الحضور على استقبال الرسالة دون المشاركة في صياغتها وصيرورتها.

ونتيجة لضغوطات الحياة المختلفة في وقتنا الحاضر، فقد اتجه المســـرح المعاصر إلى توسيع دائرة الجدل، وذلك بإشراك الجمهور كفاعل أســـاس فـــي المعالجات الدرامية، وأصبح لا يمثل متلقٍ فقط في دائرة الاتصال، وإنما أصـــبح هو أيضاً مرسلاً أساسياً، ضمن دورة تواصلية حوارية، وهـــذا يعنـــي أن بنيـــة درامية جديدة لابد أن تتحقق لكي تكتمل شروط هذا الاتجاه الجديد، فلم يعد هناك نص محدد لمسار الأحداث وتناميها، ولم تكن هناك شخصيات محددة ترسم مسار

العرض، وإنما أدخل الجمهور ضمن فعل الأداء، وصار الوعي والهم المشترك، هو القاعدة الأساسية التي تدفع بالأحداث قدماً، لتلامس الحلول المقترحة، فنشأ اتجاه عارم هو (المسرح التفاعلي) والذي ألغى الكثير من القيود والمحددات الدرامية، وحلق في عالم يصنعه الجمهور نفسه، عبر مشاركته الفاعلة في مسارات العروض، وهذا يفرض أيضاً نمطاً أدائياً ينسجم وهذا التوجه، نمطاً مغايراً لكل ما أعتاد المسرح التقليدي من توصيفات لتقنياته.

وكما هو معلوم، فإن التجارب المعاصرة تأخذ انتشاراً أفقياً، حيث تنتقل تلك التجارب إلى شتى بقاع العالم لتدخل مسارحه عبر الباحثين عن الجديد، والأكثر تأثيراً، في تحقيق غاياته الإنسانية، مع الحفاظ على خصوصيات كل بلد، وطبيعة التحديات التي تواجهه، وهذا ما حصل ويحصل مع مسرحنا العراقي، الذي يتأثر باستمرار بكل التجارب الحديثة، ويحاول أن يضفي عليها خصائص المجتمع والظروف التي يعيشها، وهذا ما حصل مع (المسرح التفاعلي)، حيث تأثر بعض المبدعين بهذا الاتجاه الجديد، وكان في مقدمتهم الفنان المبدع (وسام عبد العظيم)، فقد اهتم كثيراً بهذا النمط الجديد، وأجهد نفسه في البحث فيه، والتعرف على منطلقاته الفلسفية والفكرية والجمالية، ليصوغ تجربة تنسجم مع سمات التجربة من جهة، وخصائص وظروف البيئة العربية من جهة أخرى، وساهم في العديد من الورش التدريبية داخل وخارج العراق ليتعرف بعمق على هذا الاتجاه، وكون له رؤية خاصة، قادته إلى إنتاج العديد من العروض التجريبية في (المسرح التفاعلي)، ليبلور تجربة إبداعية خاصة وجد فيها فعلاً مهما في تحقيق الأهداف الإنسانية للمسرح، حيث كان فيها مخرجاً منظماً، ومؤدي أساس في التجارب التي قدمها للجمهور.

وإدراكاً منه لأهمية ثبات التجربة وتطورها وتناميها، فقد سعى جاهداً إلى تأطير الجانب العملي بإطار تنظيري، عبر منهجية علمية ترصن هذه التجربة الجديدة، وبإشراف أساتذة أكاديميين متخصصين، وقادته مسيرته البحثية للتعمق

أكثر في هذا الاتجاه، ودخول مجاهيله، ليحدد ركنًا من أهم أركان هذه التجربـــة، ألا وهو (الأداء) فيها، حيث أن الأداء لابد أن يتخذ صيغاً مغايرة لما هو ســـائد، ومنسجماً مع البنية الجديدة للتشاركية المطلقة بين الممثل والجمهور، وما ينبغـــي التهيؤ له لإنجاز ذلك. فكان هذا المنجز العلمي الموسوم (المسرح التفاعلي... من الصفر إلى العرض) المحصلة العلمية المنهجية لما قدمه من تجـــارب عمليـــة. وفعلاً كان جهداً متميزاً مفيداً لكل من يسعى إلى الولوج إلى عالم المسرح مـــن أحدث بواباته...

الأستاذ الدكتور

مصطفى تركي السالم

المقدمة

اعتمدت أنواع المسارح المتعددة على طريقة إرسال المعلومـــات باتجـــاه واحد، من ملقٍ إلى متلقٍ عبر وسائل الممثل المتنوعة، ممـــا يجعـــل المتفـــرج عنصراً ساكناً، ومتلقٍ فقط، لا يمكن أن يظهر له أي فعل من خلال سير العمـــل المسرحي، وهذا يعني أن المشاهدين لا يستطيعون التفكير بالتغيير والبحث عـــن الأفضل وعن البدائل الأكثر ملائمة، لهذا شهد المسرح تحولات متعددة مع ظهور أنواع جديدة كلها تسعى إلى البحث عن أشكال الاتصال والتواصل بين المرســـل والمتلقي، أو بين الممثل والجمهور، لذلك اجتهد المنظرون باختيـــار وانتقـــاء أو ابتكار أساليب جديدة تتماشى مع الحاجة الزمانيـــة أو الفكريـــة أو السياســـية أو الثقافية أو أي حاجة أخرى. وقد ظهرت تجارب كثيرة من عصر أرسطو إلـــى الآن وعبر مراحل مختلفة، كل مرحلة تطور سابقتها أو تختلـــف عنهـــا، والآن ظهر المسرح التفاعلي نتيجة الحراك الفكري والثقافي الذي ساد في المجتمعـــات الأوربية وامتد إلى مساحات جمالية واسعة من التأثر، شملت الســـاحة العربيـــة عموماً والعراقية على وجه الخصوص، تراجعت فاعلية رسالة المسرح التقليدي فضلاً عن الفجوة الحاصلة بين المسرح وجمهوره، لذا جاء المســـرح التفـــاعلي لكونه أكثر شمولية، وأكثر حرية في إنشاء الرؤى الجديدة وبناء الشكل المسرحي الجديد المتميز بتأكيد حرية الشكل والمضمون متخلصاً من التقليدية والقيود.

إن عملية إنشاء المشاركة على هذا النحو بين الممثل والمتفرج تستند إلـــى فهم المتفرج لمبدأ المشاركة الفاعلة قبل البدء بها، والذي يؤسس لأفعال تلقائيـــة من قبل المتفرج دون تكلف ودون تدريب مسبق "فالجمهور في هـــذا المســـرح يتداخل مع العرض في علاقة تبادلية يمكـــن أن تـــؤثر فـــي مســـار العـــرض

ونجاحه"[1]، والتي لابد من توافرها في الجانبين، أي أن هناك جزء مهم من العرض مخبأ في داخل المتلقي يصل إلى مستوى الجزء الذي يقدمهُ الممثل في الأهمية. ولأن المسرح التفاعلي من المصطلحات المسرحية التي تفترض نسقاً اتصالياً جديداً يُفَعل من نمط العلاقة بين العرض المسرحي والجمهور، فهو يفرض تغييراً في مهارات الأداء، لتنسجم مع الشكل الجديد للرسالة الاتصالية، وهذا يعني أنه يتطلب أنساقاً أدائية تتعدى المألوف منها.

ورغم كل هذه الأهمية وبدأ شيوع هذا النمط من العروض في العراق، لاحظ الكاتب من خلال تطبيقه العملي لهذه التجربة، أن الأداء التمثيلي للطرف الأول من الرسالة لا زال يتجه إلى الصيغ التقليدية للأداء، ويحاول بحذر وتوجس أن يطلق طاقاته الأدائية لتؤدي فعلها في هذه التجربة الفتية، فكانت المحاولات فردية لا تتسم بالشمول والوضوح في تقنياتها، لذلك اتجه الكاتب إلى دراستها، والبحث عن الأطر التنظيرية لهذه التجربة، لكي تكسبها الصلابة والوضوح، باعتبار أن المعرفة بهذا الشكل المسرحي تعد ضرورة أساسية ومهمة، بعد أن حقق هذا المسرح نجاحاً كبيراً في أنحاء عديدة من العالم والوطن العربي.

ولما اطلع الكاتب على أدبيات الاختصاص وجهود الكتاب الذين سبقوه لم يجد أن هناك من تصدى لهذه المشكلة، لذلك وجد ضرورة التصدي لها في بحث علمي لكي يسعى لرسم الأطر الأدائية العلمية والعملية فيها، سيما وأن الكاتب قد خاض العديد من التجارب في هذا المجال، وعدّ أن المشكلة تتحدد في السؤال التالي: **كيف يمكن توظيف تقنيات الأداء الصوتية والحركية في العروض العراقية للمسرح التفاعلي استناداً إلى تقنيات هذا المسرح ومرتكزاته ومنطلقاته؟**

---

(1) سوزان بينيت: جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين، تر: سامح فكري، ط2، مهرجان القاهرة التجريبي (14)، القاهرة: (مطابع المجلس الأعلى للآثار)، 1995، ص44.

وتكمن أهمية هذا الكتاب في تقويم تجربة المسرح التفاعلي في عـــروض المسرح العراقي، مما يتيح الانفتاح على إشكالية المجتمع العراقي بشكل فاعــل فضلاً عن أنه يسلط الضوء على الاشتباك المعرفـــي فـــي مصـــطلح المســـرح التفاعلي، ولكونه شكلاً جديداً من أشكال المسرح يختلف عن المسرح التقليـــدي ويؤسس لعلاقه مباشره مع الجمهور ويطور من مهارته. وهي بذلك تفيد الجهات التالية:

1. الممثلين والمخرجين العاملين في المؤسسات الفنية، مثل كليات ومعاهد الفنون الجميلة، ووزارة الثقافة، للتعرف على أنساق الأداء الجمالي في هذا النوع مـــن العروض المسرحية.

2. المؤسسات الفنية والتربوية العراقية والعربية، من خلال تأســـيس طرائـــق تدريس تربوية تفاعلية تشاركية، تساهم في بناء المجتمع ومعالجة أزماته بطرق تشاركية.

3. منظمات المجتمع المدني الخاصة بتطوير مهارة الشباب باســـتخدام تقنيـــات المسرح التفاعلي، في أداء دورها بمختلف المجالات عبر هذا الفن المسرحي.

4. إغناء المكتبة الفنية بعامة، والمسرحية على وجه الخصوص، بمنجز أكاديمي علمي متخصص، يفيد العاملين بهذا الفن، والقراء الراغبين بالاستزادة المعرفية.

وقبل الدخول إلى فصول الكتاب لابد من توضيح مصطلحين مهمين:

1. المسرح التفاعلي:

أ- عرفته **(ماري الياس)** على أنه: "مسرح يخلق علاقة تفاعلية مع جمهـــوره، وهو مسرح يختلف عن المسرح التقليدي، الذي يتعامل مع متلقيه كمستقبل غيـــر مشارك. فالمسرح التفاعلي يقوم على المشاركة الواعية، وهو بذلك يختلف عـــن الفنون السلبية، مهما كانت طبيعتها"[(1)].

---

(1) ماري الياس: نحو تفعيل المسرح التفاعلي عربياً، موقع أصداء عربية، شبكة المعلومات العالمية (الانترنت):
http://www.alrumi.com/2014/05/l_3144.html

ب- كما عرفته **(فاطمة البريكي)** أنَّه: "يقدم أداء غير محدد النهاية، والجمهور له مطلق الحرية في اختيار المسار الذي يريد أن يكمل به المسرح بناء على الموقف الشخصي أو الحدث الذي يشده أكثر من غيره، وبهذا تختلف المسرحية نصاً وأداءً، من مشاهدة إلى أخرى"(1).

ومن خلال معطيات التعريفين، يعرف الكاتب المسرح التفاعلي على أنه:

(مسرح حي للتنشيط الاجتماعي، يتيح للجمهور إمكانية التواصل والتفاعل والتفكير والتعبير والمناقشة مع الممثلين وفيما بينهم بكامل الحرية وفي جميع الحالات والمواقف فهو يشجع الجمهور على مراجعة معارفهم ومواقفهم وسلوكياتهم، ويعرض المشاكل أمامه ويدفعه إلى مناقشتها والبحث عن حلول لها الأمر الذي يسهم في زيادة الوعي وتطوير المهارة لدى الجمهور**)**.

2. التقنية:

عن **(جان ماري اوزباس)** "إنها كلمة إنكليزية مشتقة أصلاً من الكلمة اليونانية والتي تعني الشيء المصنوع أو الفن"(2).

أما ألكسندر دين فيقول "أن غرض التقنية وفي جميع الفنون متشابهة ألا وهو جعل المضمون أو الموضوع أوضح وأكثر تأثيراً وأكثر جذباً وأكثر تحريكاً"(3).

وعند **(إبراهيم حمادة)** فهو يعرّف التقنيات "هو تطبيق محدد لمنهج عام أو أسلوب اصطلاحي على أي وجه من وجوه العملية المسرحية ويمكن استخدام كلمة "التقنية" المعربة حديثاً بدلاً من الحرفة أو الصنعة"(4).

ويرى الكاتب أن التعريفات السابقة تجمع على أن التقنية هي اتقان الشيء

---

(1) فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ط1، الدار البيضاء: (المركز الثقافي العربي- دار قرطبة للطباعة والنشر)، 2006، ص99.

(2) جان ماري أو زياس: الفلسفة والتقنيات، تر: عادل العوا، بيروت: عويدات للطباعة والنشر، 1983، ص 113.

(3) ألكسندر دين: أسس الإخراج المسرحي، تر: سعدية غنيم، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، 1975، ص35.

(4) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية المسرحية، القاهرة، مطبعة الشعب، ص100.

واحتراف الصنعة لتكون أكثر تأثيراً في المتلقي والكشف عن الموضـــوع مـــن خلال الاستمرار بالإبداع والتدريب المتواصل في تطوير أدوات الممثل التقنيـــة، لذا فإن الكاتب عرَفه على أنه:

التقنية: هي مهارة في تطوير واستخدام القدرات الذاتيـــة للممثـــل وفـــق الأسس الفنية، وغرض التقنية هو اكتمـــال أدوات الممثـــل وتوحيـــد الاتصـــال بالجمهور والتأثير بهم.

الفصل الأول
المسرح التفاعلي

مفهوم المسرح التفاعلي

إن دراسة أي طريقة من طرق الاتصال والتلقي لا بد أن تستند إلى تحليلات تفاعلية، ومن البديهي أن يقوم ذكاء الفاعل (المرسل) بتشغيل فاعلية المفعول به (المتلقي) من خلال الازدواج النفساني الناتج عن تشكيل وظائف المراقبة الداخلية لتفاعلية الفاعل عن طريق تحرير طاقة فاعل ثاني أو نائب فاعل من نفس المفعول به الأول، ثم تتجه طاقة الفاعل ونائب الفاعل نحو مفعول به ثاني، لو استعضنا عن هذه المتوالية القواعدية لوجدنا أن كل فكر علمي يزدوج مع فكر تقريري وفكر تفاعلي يقيني وبين فكر واعٍ لواقعة الفكر، وبين الوعي واللاوعي، وبين قطبي هذا الازدواج يشتغل فكر هو في غاية التفاعلية، والقصد من الازدواج هو تفاعل الممثل مع المتلقي المشارك ومع الدور الذي يؤديه، لذا بدأ الاهتمام بدراسة فكرة التفاعل منذ أن أكد (ويلبر لانج شرام 1948)(*) أهمية شكل ومضمون التغذية الراجعة، والتي هي عنصر أساسي من عناصر العملية التفاعلية، وإن عملية الاتصال الجماهيري وتأثيراتها التي جاءت في أول إشارة لمصطلح التفاعلي وأكد (شرام) على وجود محتوى ومسافة شكلية تركيبية في عملية التفاعل بين المرسل (الممثل) والمستقبل (الجمهور)، بينما (كانط) يرى أن الشكل هو الذي يحدد الأثر التفاعلي ويستثير الانفعال الجمالي، والذي بفضله يتم توصيل نوعين من رجع الصدى، هما: رسالة من المستقبل إلى

(*) - ويلبر لانج شرام (1907 - 1987) مدير معهد اتصالات في مركز الشرق والغرب في أمريكا.
ينظر - ويلبر شرام: صورة رائدة الاتصالات وتطوير التواصل، مجلة المعهد الهندي للإعلام، السنغال، 1987، ص 19.

المرسل ورسالة من المستقبل إلى ذاته، باعتبار أن المسرح وسيلة من وسائل الاتصال الجماهيري[1]. إن عملية التفاعل والتبادل مع الآخرين بقصديه تفاعلية من خلال (التغذية الراجعة، النتائج، رد الفعل لشيء ما) يُراد منه الاتصال بالآخرين والتفاعل معهم، فتُستخدم الرموز الحركية والسمعية والبصرية واللمسية التي تُعَد أفضل وسيلة لإيصال دلالة العرض الخارجية والكشف الضمني لتلك الرموز[2]. فضلاً عن العملية التفاعلية ينبغي أن يشترك فيها كل من العرض والمتلقي في فهم كل من السلوك إذ يتفاعل الوعي، الحركة الجسدية والنفسية والوظيفية من خلال الجوانب الآتية[3]:

أ- لغة الرموز وتفاعل الاشياء.

ب- تركيب واستعمال القواعد وعلاقتها بالرموز.

ت- طرائق استخدام لغة الرموز وتفعيلها لدى المتلقي.

إن وصف تفاعلية لغة العرض التي تعني أن النظام المشترك المكون من الرموز والإشارات التي يستخدمها (المُيَسر)[*]، لتبادل وتفاعل المعاني والأفكار بين الممثل والمتلقي فالممثل المُيَسر يتفاعل من خلال المشهد المسرحي بنقل المعاني على لسان الممثل بالكلمات الملفوظة (المنطوقة) التي تعتمد على فاعلية الصوت، وغير الملفوظة غير المنطوقة التي تعتمد على استخدام الكلمات المقروءة والمكتوبة والرموز والاشارات وحركات الجسم والإيماءات، وعلى المستقبل المتلقي فك الرموز أو شفرات العرض أي قراءة الأفكار، وهذه الأفكار

---

(1) ينظر - عبد المجيد شكري: فنون المسرح والاتصال الاعلامي، ط1، القاهرة: (دار الفكر العربي)، 2011، ص7.

(2) ينظر - أديث كيرزويل: عصر البنيوية، تر: جابر العصفور، بغداد: (دار الشؤون الثقافية العامة - مطبعة آفاق عربية)، 1985، ص 295.

(3) ينظر - ارنست كاسيرر: فلسفة الجمال، تر: أميرة حلمي، القاهرة (دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع)، 1998، ص35.

(*)- المُيسر: هو اللاعب الأساسي في المسرح التفاعلي فيشجع الجمهور ويحفزه على المشاركة في اللعبة. وسيتطرق لـه الكاتب بالتفصيل في محور المرتكزات. ينظر - مجموعة من الخبراء والمختصين: دليل مثقفي الأقران، صندوق الأمم المتحدة للسكان، بيروت: (الجامعة الامريكية، وزارة الشباب والرياضة العراقية)، د.ت، ص18.

ليست بدرجة واحدة في التفاعل مع المعاني التي يراد ايصالها[1].

فيتحول المتلقي في المسرح التفاعلي إلى مرسل للعلامـــة ومســـتقبل، أي (علاقة تبادلية ديالكتيكية)، وهذا لا يتم إلا باشتراكه الذهني تارةً والمادي تـــارةً أخرى في إنتاج دلالات العمل الفني الجديد. إن عملية (الاشتراك) مـــن جهـــة تعطي فرصة لإنتاج رسائل مستمرة، تنتج بنحوٍ مباشر من تبادل الارساليات بين المتلقي ومقدمي العمل المسرحي تاركة العمل مفتوحاً باتجاه تأســيس المعـــاني والقيم الجمالية الجديدة، ومن جهة أخرى كسر هذا (الاشـــتراك) لاســـتمرارية العمل المسرحي التقليدي، والمتمثلة في خطاب جـــاهز لا يســـمح باختراقـــه أو الارتجال فيه، وهذا ما يؤكده (جاك دريدا) حين عد هذه العملية بمنزلـــة كســـر لاستمرارية أو خطية الخطاب فتعود ومن ثمَّ إلى قراءة مزدوجة، قراءة للجـــزء مدركاً في علاقته بالأصل، وقراءة أخرى له وقد خلط في كل جديد ومختلف[2].

وبناءً على هذه التصورات فبإمكان الكاتب أن يتوصل إلى تقنية (الاشتراك الإرسالي) أو الإرسال المشترك بين المتلقي ومنتجي العمل الفني وبتوظيف هذه الخاصية بتقنيتها في المسرح التفاعلي، يجد أن (الاشتراك الإرسالي) نوعان:

- الأول: اشتراك (تفاعلي) فكري ونفسي.
- الثاني: اشتراك (تفاعلي) مادي قصدي.

النوع الأول تكمن الصعوبة فيه بأن المتلقي لا يتكيف من اللحظة الأولـــى مع الرسائل التي يتلقاها ولا يتآلف معها، وبذلك يكون موقفه معقداً، الأمر الـــذي يخلق نوعاً من التعارض الثنائي بين المألوف واللامألوف. وإنَّ هذه العملية مـــن شأنها أن تدفع بالمتلقي إلى تفجير فعل التفكير والـــوعي فـــي ضـــوء اســـتقبال العلامات بصيغها البصرية والسمعية والحركية، وما تحمله من إحالات رمزيـــة

---

(1) ينظر - رومان جاكوبسن: قضايا شعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، ط1، الرباط: (دار توبقال للنشر)، 1988، ص27.

(2) ينظر - بيير ف زيما: التفكيكية - دراسة نقدية، تر: أسامة الحاج، ط1، بيروت: (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع)، 1996، ص69.

مباشرة وغير مباشرة ثم تفكيك شفراتها، والتفاعل معها، ومحاولة إيجاد العلاقات الرابطة بينها يتيح الفرصة للفهم والتأويل والارتقاء إلى امتلاك الدلالـة وانتـاج المعنى، وفي معرض حديث (مايكل كيربي) عن عملية اشراك المتلقي ذهنياً في تأسيس نظام العرض الدلالي، يقول: "إننا نربط أجزاء العرض المتشظية بنسـق خفي لتشكل صورة معينة، هذا النسق لا يحدث في الكيان المادي للعمل الفني، بل يحدث في عقل المتلقي"[1]، إذ أن ما يميز العرض المسرحي التفاعلي من غيره هو ذلك الحضور الآني واللقاء والمشاركة بين الممثل والجمهور. ومن هنا تتأتى خصوصيته في تحقيق زمكانية مشتركة للتلقي بين منتجيه، وهذا يقابل مفهوم أفق التوقع الذي رسمهُ (هانز روبرت ياوس) ضمن طروحـات نظريـة (جماليـة المتلقي). وفي حال تخييب أفق توقع المتلقي يجعله أكثر انشداداً وإثارة للتواصل مع الحدث المسرحي، إذ يؤكد (ريتشارد فورمان) في حال تحريـف عنصـر التلقي فذلك يؤدي إلى تحريف كل عناصر العرض الأخرى، وبهذا يتم اقصاء أي تصور عقلي سابق. [2]

لا تخلق مثل هذه العملية اهتماماً مباشراً بتحقيق تعدد المعاني والتفسيرات بل إلى تعليق فعل التفسير ذاته ومغادرته إلى فعل المشاركة، وهذا ما سعى إليه (فورمان) من أن يكون المتلقي مبدعاً ضمن طاقم مبدعي العرض، إذ يقول "لا توجد مشكلة في أن نبدع عرضاً مسرحياً، لكن المشكلة كيف نجعل المتلقي مبدعاً يختبر حواسه بعيداً عن خطر الاندماج في العمل أو الإثارة".[3]

أما النوع الثاني من الاشتراك فهو (مادي قصـدي)، يعنـي أن مشـاركة المتلقي مشاركة فعلية لا تقتصر على التواصل الذهني والحسي فقـط، ومنـتج العرض هنا (المخرج) هو الذي يحدد القصدية أن وجدت، إذ أن وجود القصدية

---

(1) كاي. نك، ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، تر نهاد صليحة، ط2، القاهرة: (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، 1999، ص 73.

(2) ينظر - مايكل فانين هونيل: المسرح التجريبي ومفهوم اللاتحدد، تر سامح فكري، مجلة فصول، عدد (4) القاهرة: (الهيئة المصرية العامة للكتاب) 1995، ص ص، 35- 36.

(3) المصدر نفسة، ص85.

يتوقف على تصور المتلقي للشكل، وعلى تفاعله معه، وهكذا تتلاشى المسافة النقدية التقليدية بين (المتلقي والعرض)، فالنقد هنا لا يقوم على دراسة بناء الشكل للعمل المسرحي وإنما على غياب مسافته الجمالية.

إذ إن عروض المسرح التفاعلي تقرر غياب هذه المسافة في انتاجاتها، ومن ثمَّ فالعملية النقدية لا تفسر دلالة الاشكال في العمل المسرحي رجوعاً لمَدالِيلها، وإنما من علاقة المتلقي بتلك الاشكال ضمن الاطار التركيبي البنائي للعرض كله، وما يرسله المتلقي نفسه، ويؤكد هذا الطرح (ريتشارد فورمان) فيقول "إنَّ بناء العرض المسرحي التفاعلي يتألف في العمل نفسه كشيء ومن مشاركة المتلقي له شيء آخر"[1]. فالمسرح التفاعلي يعمل على استراتيجية تسعى إلى اشراك المتلقي في مناقشة واختبار كل المعاني، وإلى اقتناص الدلالات في ضوء الأحداث المطروحة في العرض.

ومن الجدير بالذكر أن ظهور المسرح التفاعلي قد ارتبط بالكاتب والمخرج المسرحي البرازيلي (**اوجستو بوال**)[*]. الذي عرف باهتمامه بمسرح المضطهدين والمسرح السياسي، ويعتبر هذا النوع من المسرح مدخلاً فعالاً في توضيح بعض المجالات والأفكار وإكساب الجمهور مجموعة من المفاهيم والقيم والمهارات عن طريق إشراكه في الفعل المسرحي، ويعتمد هذا المسرح على التلقائية وعدم الدخول في تدريبات دقيقة حينما يتعلق الأمر بإشراك الجمهور كممثل، وقد يمثل هذا الأخير دون اعتماد نص أو أزياء أو اكسسوارات، عكس

---

(1) كاي. نك، ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، مصدر سابق، ص73.

(*) مخرج مسرحي برازيلي، كاتب ودرامي، ومنظر، ، ومعلم، وهو مؤسس حركة مسرح المضطهدين العالمية، وهو مؤلف كتب (مسرح المضطهدين، العاب للممثلين وغير الممثلين، طيف الرغبة)، ينظر - اوجستو بوال: المسرح التشريعي ، تر وليد أبو بكر، رام الله: (إصدار مسرح عشتار) ، 2009، ص263. يعمل اوجستو بوال منذ عام 1978 كأستاذ مساعد في جامعة باريس الثالثة في السوربون الجديد بالإضافة إلى شهرته كرجل مسرح ذي أسلوب عمل خاص ومنهج متميز متبع في العديد من الورش المسرحية والمعامل التي أقامها ومارس تدريباته فيها في أنحاء أوربا في الفترة من 1976 حتى 1978 حتى أصبح مسرح المقهورين ممثلا لاتجاه تنتهجه الفرق المسرحية الحرة. ينظر - اوجستو بوال: مسرح المقهورين، تر أسامة أبو طالب، ج1، القاهرة: (مطابع هيئة الآثار المصرية)، 1991، ص12.

الممثلين الرسميين في العرض المسرحي. [1] وفي كل الحالات يصبح المشهد ساخناً دراميا إذا كان الشخص الذي اقترح الفكرة موجوداً بين المتفرجين، وما أن يبدأ الممثلون في أداء المشهد حتى يحرصوا على تطوير الفكرة بحيث تصل إلى نقطة تصبح فيها المشكلة التي يتحدث عنها المشهد واضحة وتحتاج إلى حل فيتوقف الممثلون عن الأداء ويسألون الجمهور أن يضع حلاً لهذه المشكلة، وهنا يبدأ المتفرجون في اقتراح الحلول، ويقوم الممثلون مباشرة بارتجال مشاهد تجسد الحلول، ويصبح لدى المتفرجين الحق في ايقاف التمثيل، بواسطة الميسر أو الممهد للعمل، وتصحيح الممثلين فيما يذهبون إليه من حلول، أو فيما يستخدمون من كلمات لوصف المشكلة، وهكذا يصبح الجمهور هو (مؤلف) المشهد والممثلون يؤدون ما يؤلفه الجمهور بشكل فوري على المسرح[2]. والعارضون في المسرح التفاعلي هم نماذج منفتحة على نفسها (بعكس طريقة ستانسلافسكي)[3].

ويستخدم هذا النوع من المسارح خطوات أساسية تمثل أسلوبه الخاص مع ممثليه والتي تبدأ من التمرينات وتستمر خلال العرض بالاتصال مع نفسه بنفسه، الاتصال بالآخرين بدون تكوين سردي أو تشكيل عال، الاتصال بالآخرين مع تكوين سردي أو تشكيل عال، جميع الأعمال تبدأ وتنتهي بجسد الممثل: الجوف، العمود الفقري، الأطراف. في كل نظام جسدي هناك تمارين مترابطة، عمل الشريك، تمارين الثقة، التصديات، الارتجالات[4].

إن مشاركة المتفرجين في المسرح التفاعلي توسع من حقل ماهية العرض لأن مشاركة المشاهدين تتم بدقة في النقطة حيث يهدم العرض ويصبح حدثاً

---

(1) ينظر، دليل مثقفي الاقران، صندوق الأمم المتحدة للسكان، بيروت: (الجامعة الامريكية، وزارة الشباب والرياضة العراقية)، د.ت.، ص 116.

(2) ينظر - نيك راو: تشخيص الآخر - مسرحية السرديات الشخصية في مسرح البلاي باك، تر: محمد رفعت يونس والشيماء علي الدين، ط1، القاهرة: (المركز القومي للترجمة) 2010، ص 72.

(3) See: 72-Schechner Richard, Environmental theater, Library of Congress Cataloging – in- Publication Data, New York, first Applaus, 1994 P. xx.

(4) Stephen H Acting: New Techniques for New theater, Dx Pechai, 1975,p.5.

اجتماعياً. بكلمة أخرى، فإن المشاركة هي متعارضة مع فكرة احتـواء الـذات، الاستقلالية، بداية – وسط – نهاية وبهذه الطريقة فإن المشاركة تعني: تحويـل الحدث الجمالي إلى حدث اجتماعي، أي تحويل التركيز من الفن والمحاكاة إلـى محتوى حقيقي كامن أكثر صلابة لكل من في المسرح بعكس جماليات المسـرح التقليدي التي تفرض احتواء – الذات والاستقلالية بقوة، وهذا يمثل إعادة إحيـاء مشاركة الجمهور التي كانت سائدة في العصـور الوسـطى. يهـدف المسـرح التفاعلي إذن إلى إعادة مشاركة الجمهور باعتبارها قناة نهائية تجريبية للمحاولة الأولى من أجل دعمها وإعادة خلقها من خلال فتح النظـام التواصـلي وجعـل التغذية الاسترجاعية ممكنة ومفعمة بالبهجة[1]. **وحسب (مـاري اليـاس)** "فـإن المسرح التفاعلي هو المسرح الذي يعتمد على مبدأ الارتجال واللعب ويحاول أن يحافظ على مبدأ المتعة (أي متعة الملقي) ويقلب أسس المسرح التقليدي من أجل التغيير عبر حوار مع متلقية حول موضوع محدد"[2]. وهكذا حـاول المسـرح التفاعلي في المزج بين الفعل المنظم والأجزاء الدرامية المفتوحة وهـي ليسـت مجرد لحظات ارتجالية – يقوم فيها المؤدون بالأداء بشكل حـر انطلاقـاً مـن مجموعة الأهداف والقواعد – ولكنها لحظات مفتوحة (وغير مجهز لها مسـبقاً) يقوم فيها كل من بالقاعة بالتمثيل سواء فردياً، أم في مجموعات صغيرة، أم في شكل جوقة موسيقية، وذلك للدفع بالفعل الدرامي إلى الأمام[3]. وعن محمد سيف "أن هذا المسرح يترك آثاراً لا يمكن نسيانها على المدى القصـير متمثلـة فـي اكتشاف الناس لأنفسهم من خلال التفاعل مع عروضه التي تعد بمثابة لحظـات تعارف واكتشاف جماعي تتمحور حول قيم وأبعاد جماعية مشتركة ذات طـابع

---

(1) Richard Schechner, Ibid (Environmental.), p. 45.

(2) ماري الياس: المسرح للتنمية، المسرح التفاعلي، ليبر باينوز، شبكة المعلومات العالمية http://www.aram-grp.com/index.php?d=224&id=281

(3) ينظر - هنري ليسنك: مسرح الشارع في أمريكا، تر: عبد السلام رضوان، القاهرة: (دار الفكر المعاصر)، 1979، ص23.

إنساني وقيمي"[1]. يعمل المسرح التفاعلي على تعبئة المجتمع بصورة مباشرة من خلال فكرة يعرضها أمـــام أعـــين الجميـــع، فتختلـــف المظـــاهر الاجتماعيـــة والسيكولوجية، ويقوم بدفع الجمهور للبحث ذاتياً عن الحلول، كما أنه يعمل على كسر جدار الصمت المقيم حول الموضوعات الاجتماعية التي يصعب تداولها بين الناس منها: الأمراض المنقولة جنسياً وفايروس نقص المناعة، ورفـــع مســـتوى التبصر وإدراك الخطر[2].

يستمد المسرح التفاعلي قوته وفاعليته من تجسيده المباشر للواقـــع بكـــل تشعباته وتناقضاته، فهو يعكس حالات وأوضاع إنسانية تتجلى فيها شتى أشكال الأفكار والمشاعر والمعتقدات والعادات والتقاليد، ويتم تجسيد ذلك كله من خلال آليات وتقنيات مختلفة، كالحوار بين الممثلين أوبين الممثلين والجمهور، وحركة تجسيد الجسد بإيقاعاته المتنوعة والصوت بكافـــة نغماتـــه ودلالاتـــه، والغنـــاء والموسيقى وكذلك الوسائل السمعية والبصرية، وقد استفاد المسرح التفاعلي من البؤرة الواحدة في المسرح التقليدي وأضاف لها تعدداً في البؤر، أي أن عدد من الأحداث المتزامنة موزعة في الفضاء، بحيث أن كل حدث يتنافس مع غيره لشد الانتباه، والحوادث تتم أمام وفوق وتحت وحـــول المشـــاركين، وبالتـــالي فهـــم محاطون بتشكيلة من الصور المرئية والأصوات، وليس مهماً أن تكـــون كثافـــة الأحداث سميكة، ما هو مهم أن الأحداث المتفرقة تقود إلى الشعور بكبر الفضاء بأغلب حجمه.[3]

كما أن للدور الاجتماعي والتربوي في عروض المسرح التفاعلي أهميـــة فكرية من خلال قدرتها على التأثير في آراء الجمهور الذي يشاهد هذه العروض ويشارك فيها ويتفاعل معها. ومن المهام الأساسية للمسرح التفاعلي أن ينبع من

---

(1) محمد سيف: المسرح والأفكار والتطبيقات التي تعارض التقاليد، بغداد: (دائرة السينما والمسرح - مهرجان بغداد لمسرح الشباب العربي - الدورة الاولى)، 2012، ص129.

(2) ينظر - سيديل بيرلين وآخرون: دليل التدريب في التقنيات المسرحية، إصدار صندوق الأمم المتحدة للسكان بالتعاون مع الهيئة الدولية لصحة الأسرة، نيويورك: (صندوق الأمم المتحدة للسكان UNFPA)، 2010، ص29.

(3) See: Richard Schechner, Ibid, p. xxxvii.

صميم مشاكل الناس، لأن الناس عند رؤيتهم لمسرحية لا تعبر عن أنفسهم لـــن يكترثوا لها ولن يتابعوها بشوق.[1]

لذا فإن عروض المسرح التفاعلي، قد تصدت لأشياء كانت تتأرجح بـــين التظاهر السياسي وإلقاء الضوء على الحياة الاجتماعية ومحاكمتها وفي هذا عودة إلى المسرح ودعوة الجمهور للاشتراك بالعرض بشكل فعلـــي وجمهـــور هـــذا المسرح لا يشترط بالضرورة جمهوراً مسرحياً.[2] كمـــا أن هـــذا الـــنمط مـــن العروض يتصف بالبساطة والسهولة في نقل عُروضهِ إلى أي مكان في العـــالم مما يجعلهُ من أفضل الوسائل لنقل ثقافة وتُراث البلد الذي قَدِمَ منهُ، والمتفرج في المسرح التفاعلي الذي يصل إلى مرحلة الجرأة والشجاعة في محاولته للتغييـــر سيعتاد على التغير السيكولوجي الحاصل في ذاتهِ ويستمر في المســـرح الـــذي تحول إليه من ذلك العلاج أو تلك الجرعة التشجيعية التي أخذها عبر ما مرَّ بـــه من متغيرات جماعية، إذ أن العلاج أمام الجميع وليس على انفراد، هو ما يجعل من الفرد في حالة تغلب على الشك عبر ما أخذ من دوافع سلوكية، فإن المسرح التفاعلي يقوم بالمعالجة النفسية للذات المقهورة بالمسرح والعلاج بالتمثيل، ولهذا اتخذ النشاط المسرحي سبيلاً للمعالجة النفسية وأطلق عليه السيكودراما وهو شكل من الأداء الارتجالي غير المكثف لدور أو عدة أدوار يرسمها فريق عمل ويؤديها المريض.[3] وحسب (باشلار)، استطاع العاملون في المسرح التفـــاعلي تطبيـــق المنهج في التعليم والتحريض والعلاج النفسي في أماكن متعددة ولم يتقيد بالمكان التقليدي وانفتح على الشارع والمقهى والميترو والأسواق والأحياء السكنية إذ أن أحد العروض التي قدمها (بوال) في مسيرته كانت في حي شعبي بسيط مجريـــاً بعض التمارين مع عدة ممثلات ومتناولاً موضوعاً عن علاقة الرجل بـــالمرأة،

---

(1) ينظر - سعدي يونس: الشكل والمضمون في مسرح الشارع، مجلة الأقلام، العدد (6)، السنة الخامسة عشر، بغداد: (وزارة الثقافة والإعلام)، 1980، ص 196.

(2) ينظر- محمد سيف، مصدر سابق، ص125.

(3) ينظر- عبد الكريم سليم - العلاج المسرحي (السيكودراما)، جريدة طريق الشعب، العدد (170)، (بغداد) الأحد 26/ نيسان 2009.

مما دعا بعض ساكنات الحي إلى التدخل تلقائياً، وأن تنزل أخريات بدعوة مــن (بوال) نفسهُ إلى الشارع ليحظين بمشاهدة أقرب وهذا ما خلق رابطاً وثيقاً بــين المعروض من ناحية ومع المكان من ناحية أخرى.[1] إن الانطباع الذي يتشــكل عفوياً لدى المتفرج جراء تواجده بالمكان الذي تجري فيه أحداث العرض، يؤثر مستقبلاً في حالة ما بعد التغيير الذي يتشكل لديه حيث أن المكان يعنــي معانيــاً عديدة، أقربها إلى ذهن المشاهد تلك البيئة المسرحية التي يشرحها المؤلف فــي النص حيث تعيش شخوصهُ. ومن العلامات الفارقة التي تميز مناهج المسرح لــ (أرسطو وبرخت) وما يمكن لهذين المنهجين من تحقيقهِ مع المتفرج وما يمكــن لمنهج المسرح التفاعلي من التوصل إليه مع المتلقي ففي حالة أرســطو، هــي حدوث التطهير، وفي حالة برخت يصبح الهدف هو إيقاظ الوعي النقــدي لــدى المتفرج. أما المسرح التفاعلي فيركز على الفعل أو الحدث ذاتهُ، والمتفرج فــي المسرح التفاعلي لا يسلم نفسهُ للشخصية الدرامية أو الممثل ليقوم بأداء الفعل أو الفكر نيابة عنهُ، وإنما العكس هو الصحيح.[2]

ويرى الكاتب أن ما يميز المسرح التفاعلي عن غيره هو دفع المتفرج إلى المشاركة الفعلية والدخول في اللعبة المسرحية بل ويقوم علــى تغييــر الحــدث المباشر في العمل والإدلاء برأيهِ وفق ما يراه مناسباً من فعل وقول، بــل هــو يذهب أبعد من ذلك في أنه يبحث في الحلول والمعالجات ولا يقف ساكناً مكتفيــاً بعرض المشكلة فقط وهذا ما كان يفتقره المسرح التقليدي.

ويبدو أن عملية ضخ المعلومات من المرسل تجاه المتلقي هو فعل يقوم بهِ فاعل واحد ألا وهو المُرسل بكل أشكاله أما مسألة توزيع فعل التعليم وتقســيمهُ

(1) ينظر – غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط2، بيروت: (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع)، 1984، ص75.
(2) ينظر - شكري عبد الوهاب: المكان دراسة في تاريخ تطور خشبة المسرح، القاهرة: (المكتب العربي الحديث)، 1987، المقدمة.

قسمة عادلة بين المرسل والمتلقي فذلك ما يبحث فيه (باولو فرايري)[*]، إذ ليس هناك متلقياً خاوياً تماماً من أية معلومة، وبهذا يستند فعل التعليم إلـــى فـــاعلين والمسرح التقليدي محكوم بصلة غير انتقالية، ففيهِ كل شيء يبث من المنصة إلى الصالة، كل شيء مرسل محول نحو الاتجاه والعواطف والأفكار والأخـــلاق ولا شيء يسير في الاتجاه الآخر. أصغر ضجة وأدنى تعجب وأقل إشارة يصـــدرها المتفرج تعادل السير في الطريق الخطأ في شارع له اتجاه واحد خطر فخشية أن يتبعثر سحر المسرح، السكون مطلوب.[1]

وفي سياق العمل المسرحي التفاعلي تجري مجموعة من التفاعلات التـــي تشارك في صناعة الجو الذي يعد الرحم لولادة المتفرج المتفاعل، إن أحد هـــذه التفاعلات هو الإجراء العلاجي للمرضى النفسيين ودراسة حالاتهم ومدى قـــدرة تفعيل العلاج بالمسرح التفاعلي كأحد طرق العلاج المجتمعي عبـــر ممارســـات حياتية يومية أو معالجة لها من قبيل التدريب والتمرين، هذا هو الحال مثلاً فـــي المسرح العلاجي الذي يتراوح بين الطب العقلي والتمثيـــل النفســـاني. المـــداواة بالتمثيل المسرحي ممارسة طبية موجودة منذ القرن التاسع عشر وتطورت فـــي القرن التالي مع التحليل النفساني الفرويدي، وينطلق من المسرح العفوي ونظرية فرويد بغية العلاج النفسي وإعانة الذين يعانون من الكبت أو صعوبة الاتصـــال والاندماج الاجتماعي.[2]

وقد يأخذ جانب العلاج الفاعل في المسرح التفاعلي مديات تســـاعد علـــى النمو النفسي والحصول على جرع التشجيع عبر وسيلة عرفتها البشـــرية منـــذ

(*) باولو فرايري، معلم ومنظر في مجال التعليم، ولد في البرازيل في 19 سبتمبر 1921 وتوفي في 12 مايو / 1997، صاحب كتاب تعليم المقهورين / التعليم ممارسة للحرية يعتبر من مؤسسي التربية النقدية. ينظر - موسوعة ويكبيديا، شبكة الانترنت Ar.mikpedia.org/m/index.php?title

(1) ينظر، اوجستو بوال، المسرح التشريعي، تر: وليد أبو بكر، رام الله: (مسرح عشتار)، 2009، ص33.

(2) ينظر- روجيه عساف: سيرة المسرح- أعلام وأعمال، بيروت: (دار الآداب)، 2009، ص ص 16-17.

قرون ومن الناحية العملية كان ما يفعلهُ (مورينو).[*] "وهو أن يجمع مجموعـــة من الحالات ذات الطبيعة النفسية الخاصة، ثم يظهر هؤلاء الأشخاص أصـــحاب تلك الحالات على الخشبة ليقدموا خبراتهم وعلاقاتهم الشخصية".[1] "فتأخذ حالـــة المشاركة الجماعية مكانتها والعمل للجميع وليس ثمة بطل هو المحور الذي تدور حوله جميع الشخصيات الأساسية والثانوية والجوقة وحتى الجمهور، وهو يسير ومن وراءه الجميع. ومسرح مورينو مسرح للجميع كما هو المســـرح التفـــاعلي وليس مسرح يتوسط فيه ممثل محترف جماهير مشدوهة تثبت أنظارها عليـــه، فالجميع يجب أن يشاركوا بالأداء إذ أن الانفرادية لا تسمح بـــالتطوير الثقـــافي والمعرفي، ذلك أن النشاط التعليمي ينمو عبر الاحتكاك والمصادمة العلمية التي يتولد عنها الإبداع. ولم يعد المتفرج مأسوراً بوقت معين يحدده زمـــن العـــرض الذي أسس له تقليد متبع في غالبية العروض".[2] فقد كان مفهوم مورينو راديكالياً للغاية، فجمهوره لم يكونوا مجرد متفرجين، وإنما كانوا مشاركين فاعلين فلم يكن هناك مقاعد، إذ أن الوقوف ساعد على وجود ردود أفعـــال واضـــحة صـــريحة وطبقاً لتجربة (جاكوب مورينو) العلاجية في قيامه بإنشـــاء أساســـيات لعـــلاج أمراض اجتماعية عامة قبل أن تكون خاصة مما يجعل الخاص عامـــاً ولكســـر حاجز الخجل والبوح بالمعاناة على الملأ فقد قام بتأسيس جماعة مـــن جماعـــات العلاج النفسي تجاوز مجرد تطوير الممارسة المسرحية التعبيرية السائدة.[3]

ويرى الكاتب أن اندماج الفرد بمحيطه وإيجاد الذات الفاعلة من ضـــياعها عبر سلوك يرفع الإنسان إلى بلوغ الرضا والقبول النفسي، والذي يُخرِج المـــرء من انعزاليته وتهميشهِ الذي أقحم فيه من ناحية وأَقْحَمَ نفسهُ بذلك التهمـــيش مـــن

(*) جاكوب مورينو (1892-1974). عالم نفس أمريكي ومختص بالقضايا الاجتماعية مؤسس السوسيوميتريا، من مؤلفاته الأساسية: من يبقى حياً، السوسيومتريا وعلم الإنسان. ينظر: المعجم الفلسفي المختصر، تر: فاروق سلوم، مصدر سابق، ص585.

(1) Eco. U.1989, The open Work, Cambridge, Mass, Harvard University press, p.9

(2) كرستوفر اينز: المسرح الطليعي، تر: سامح فكري مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة (18)، (أكاديمية الفنون، المجلس الأعلى للآثار)، 1995، ص98.

(3) ينظر - المصدر نفسه، ص96.

ناحية أخرى.

ويؤكد (بوديروزا) "بأن المسرح التفاعلي إنما يتشكل من ثلاثة أجزاء رئيسية هي: بناء النموذج المسرحي (الاسكيتش)، والعرض المسرحي، ثم المناقشة الختامية".[1]

(1) ألكسندر بوديروزا: دليل التدريب في التقنيات المسرحية، صندوق الأمم المتحدة للسكان، د. ت، ص4.

تقنيات المسرح التفاعلي:

شكل ظهور المسرح التفاعلي نقطة انطلاق لدخول عصر جديد في فهم الفن بشكل عام والمسرح بشكل خاص، إذ تجسد ذلك في رصيده الوافر، من عروض ونصوص وتنظيرات وتجارب حقق منها هذا المسرح رؤية مركزية شاملة، رسم بها ملامح استراتيجيته الفنية، مرتكزاً على مفاهيم أظهرها في تجاربه المسرحية تطبيقياً من خلال مجموعة من التقنيات التي ظهرت في المسرح التفاعلي وليس غيره من المسارح، فلم تقف وسائله التقنية والجمالية من تحقيق العرض التفاعلي في حدود خصوصية كتابته للنص المسرحي أو الرؤية الإخراجية وما تحمله من معالجات، بل سار بها إلى توظيف جمالي جديد وشامل، شمل العملية المسرحية برمتها، محققاً معها نمط لعلاقة جديدة في المسرح بين الممثل والمتفرج، وقد امتدت اشتغالات المسرح في مجمل توجهاته الحديثة إلى منعطفات والتفاتات متنوعة، ابتُكِرَتْ لتغطي الاحتياجات المتطورة للمسرح، فضلاً عن استعراض القدرات التي يمكن للمسرح التفاعلي الوصول إليها، عبر مخاطبة فئات المجتمع كافة، حيث جاءت خلال العرض صيغ ومرتكزات جديدة قادرة على التعليم والتوجيه والمتعة والتسلية معا بإشراك الجمهور إشراكا فعليا وإنزاله إلى ميدان التمثيل، وعليه يحدد الكاتب وفي ضوء ما طرحه سلفاً تقنيات (المسرح التفاعلي) على وفق الممارسات المتداخلة والمتشابكة التي تحيط بالأسلوب المحوري لـ (المسرح التفاعلي)، هذه التقنيات تكون بمثابة ميزه (للعمل المسرحي التفاعلي) قوامه مستمدة من هذه التقنيات والبالغ عددها (سبع) حسب تصنيف الكاتب لها.

إن الكاتب بتسليطه للضوء على تقنيات المسرح التفاعلي وبإدخالها حيز الاشتغال الميداني، فإنَّها تتحول من مرحلة التنظير الفلسفي إلى مرحلة التجربة الجمالية، وعليه يمكن حينها تتبع العمل المسرحي باقتفائنا لتقنياته، ألا أن ذلك لا

يعني بالضرورة وجود جميع التقنيات في ذات العرض الواحد، فقد تختفي تقنيات وتبرز غيرها، بحسب المعالجة للعرض المسرحي. وجاءت هذه التقنيات كالآتي:

1. تقنية مسرح الجريدة[*]

يصنف (مسرح الجريدة) بأنه من التقنيات الفنية البسيطة التي يمكن من خلالها تحويل أخبار الصحف اليومية أو أي مادة أخرى غير درامية إلى عرض مسرحي بسيط ومشوق. ويأتي مسرح الجريدة ضمن أشكال وتقنيات المسرح التفاعلي، وتُعد منبراً للتواصل والوصول إلى المتفرج وإرساء قواعد التفاعل الفكري والنفسي والمعرفي في الذات المقهورة على اختلاف أشكالها بغية التغيير الجوهري للأيديولوجيا المتسلطة. وتعد هذه الصيغة الأولى التي بدأ بها بوال تجاربهُ المسرحية.[1]

تأييداً للجانب الإعلامي الذي يحتويه هذا المسرح، هناك نمط آخر من أنماط القراءة الصحافية، وهو ما يقوم على المبدأ الحواري في الصراع لترسيخ مبدأ الانفعالية المتبادلة مع الجمهور، لشدهِ واستظهار آلية اشتغال حالة التبادل الحاصلة عبر قراءة أكثر من خبر حيث يطرح كل جانب فلسفتهُ ورأيهُ ومن ثم ينشأ جدل مكثف لصناعة العرض مما يؤدي إلى تسليط الضوء على الأخبار الملقاة أو تجري عملية تحليل وشرح للخبر من قبل الخبر المقابل، ويلعب الجانب الرمزي دوراً بارزاً في هذه التقنية.[2] وهو الكشف عن ما بين السطور في رموز وشفرات يتم حلها وتحليلها عبر إزالة الغموض المتعمد في الخبر الذي قد تستر به الممثل بغية التخلص من المسؤولية المباشرة تجاه السلطة أو من لهُ

(*) يعد مسرح الجريدة أو الصحيفة من أول التقنيات التي ابتكرها (بوال) في المسرح التفاعلي، وجاء بعدها المسرح اللامنظور أو الخفي ومسرح حلقة النقاش ومسرح (الصورة) النحت بالأجسام الحية، ينظر- أحمد سخسوخ: إتجاهات في المسرح الأوربي المعاصر، القاهرة: (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، 2005، ص71.

(1) ينظر - عبد الواحد بن ياسر: حدود وأشكال الفرجة التقليدية، ط1، تطوان: (منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية)، 2002، ص39.

(2) ينظر- عبد المجيد شكري: فنون المسرح والاتصال الإعلامي - المسرح النثري - المسرح الشعري - الإعلام والمسرح، ط 1، القاهرة: (دار الفكر العربي)، 2011، ص75.

القدرة على المحاسبة.

ويأخذ مسرح الجريدة أساليب مختلفة منها:[1]

- **القراءة المباشرة:** يُقرأ الخبر الصحفي، بعد فصله عن السياق الذي جاء به، وذلك من وجهة نظر القارئ مما قد يظهر زيف هذا الخبر من صدقه.
- **القراءة بالتبادل:** قراءة خبرين بالتبادل يلقي كل منهما الضـوء علـى الآخر فيشرحه أو يعطيه معنى جديداً.
- **القراءة التكميلية:** هي قراءة ما بين سطور الخبر بصوتٍ عالٍ، وذلـك من وجهة نظر المؤدي.
- **الحدث الموازي:** يؤدي الممثلون بالتمثيل الصامت أحداثاً موازية للخبر الذي يقرأ بصوت عال، وتحكي هذه الأحداث خلفية الخبر، وذلك من وجهة نظر الممثلين ورأيهم فيما حدث حقيقة.
- **قراءة تاريخية:** مشاهد توضح نفس الحادثة التي يرويها الخبر ولكن في سياق تاريخي مختلف.
- **قراءة خارج السياق:** يقدم الخبر الصحفي خارج السياق، فمثلاً يلقـي أحد الممثلين خطاب وزير الاقتصاد عن ضرورة شد الحزم في المرحلة الحالية، بينما يتناول وجبة عشاء فاخر وبكميات مهولة، وهنا يتضح للممثلـين مغـزى المشهد، أن الوزير يدعو الشعب إلى التقشف، وهو يعيش حياة البذخ.

علاوة على قيام الممثلين بأداء أدوار بالتمثيل الصامت (البانتومايم) تعليقاً على الخبر مُفسرةً ما يحمل الخبر من معلومات وهي تسمى بالحدث المـوازي الذي يترافق معه جنباً إلى جنب قراءة للخبر ذاتهِ بصوتٍ عالٍ والقيام باسـتبانة آرائهم فيما حدث بمنتهى الحرية، وللقيام بعملية التوريـة أو الإسـقاط المتعمـد للحدث على فترات زمنية سابقة، تقوم على توضيح ذات الحادثة التـي يحملهـا الخبر، ولكن بطريقة الإخفاء المتعمد. وفي الوقت نفسه هو عملية انفـلات مـن

(1) ينظر - المصدر نفسه، ص111.

أيدي القانون الذي قد لا ينسجم وطبيعة المعروض، والصيغة الأخيرة من مسرح الجريدة هو القيام بعرض مغاير معاكس للحدث، ويحصد من خلالهِ جانب التهكم والسخرية في نفس الوقت من النظام الذي يأمر بانتهاج تقاليد معينة مـــن قبـــل المجتمع والقائمين على النظام يخرجون عليهِ، وبعبارة أخرى ســـن القـــوانين وخرقها من قبل مشرعيها.[1]

2. تقنية مسرح الصورة الرمزية:

تعد الصورة الرمزية، أو صورة الأجساد الحية المسرحية فـــي المســـرح التفاعلي، والرؤيا الجديدة التي تحاول رسم المشهد بحلة جديدة، هي تجاوز التقليد إلى رؤى أخرى من خلال تجسيد الواقع صورياً، كما هو المسرح الأوروبي في إبراز البعد الميتافيزيقي واللامرئي في حُلم الإنسان الأبدي فنياً.[2] وقـــد تطـــور العمل في المسرح التفاعلي عبر التجارب التي أثرت هذا المسرح وأنتجت صيغاً إضافية نشأت الواحدة تلو الأخرى على حسب المناخ الذي أحاط بسابقتها، إلى أن ولدت تقنية جديدة للمسرح التفاعلي وهي (مسرح الصورة) إذ يقول بوال "بـــدأت أطلب من تلاميذي أن يشكلوا صوراً، مثل (صورة عن العائلـــة، صـــورة عـــن رئيسك، عن ذكرياتك، عن رغباتك، عن بلادك) اخلقوا صوراً، هـــذه الصـــور بالطبع لا تقوم مقام الكلمات، ولكنها لا يمكن أن تترجم إلى كلماتٍ أيضاً. إنهـــا لغة بذاتها إذ أن الصور تتضمن الكلمات كما تتضمن الكلمات الصـــور أيضـــاً. ويمكن أن تكون متممة لها".[3] وبالارتكاز على ما متوافر من معطيات في الذهن عن الصورة المتشكلة لأي مقصد معين من الصور، التي ترسخت في الـــذاكرة عبر أفعال أخذت مكاناً في داخل الذات الإنسانية واستيرادها من عمـــق الـــذات وبثها على المسرح فهي مثول الخيالي في الواقعي، أو بالأحرى هي الجسد الذي

---

(1) ينظر، عبد الواحد بن ياسر، مصدر سابق، ص41.

(2) ينظر - فاضل سوداني: الزمن في مسرح الصورة، جريدة الهيئة العربية للمسرح، شبكة المعلومات العالمية (الانترنت). http://www.almustaqbal.com/v4/Article.aspx?Type=np&Articleid=506432

(3) اوجستو بوال، ألعاب للممثلين وغير الممثلين، مصدر سابق، ص175.

يربط الواقعي بالخيالي؛ طالما أنها تعبر عن الواقعي بمعنى لا واقعي أو بصور متخيلة. استخدام الصور التي تمت بصلة إلى معاناة حياتية يمر بهـا المجتمـع يمكن الإفادة منها في المسرح التفاعلي، فمثلاً الجسد بمستوى يتساوى مع قـدرة الكلمة على خلق الصور المتخيلة، والجسد قادر على خلق صور مرئية تـؤدي إلى تشكيل صور أخرى، إذ أوضح (بوال) أن الجسد هو العنصر الأساسي للحياة داخل وخارج المسرح، نحن نمتلك جسداً قبل أي شيء آخر حتى قبل أن نملـك اسماً فنحن بداية نسكن داخل جسد، الجسد هو الكلمـة الأولـى فـي مفـردات المسرح.[1] "ويكون تشكيل الصورة في المسرح التفاعلي عبر الرسم بـالممثلين المشتركين من قبل المتفرج المشترك ذلك للقول أو البوح بما يجول بداخلِهِ عبر حوار الأجساد دون أن يتكلم، وإنما باستخدام أجساد المشتركين الآخرين، وذلـك بأن ينحت بها مجموعة من التماثيل تفصح في تكوينها عن آرائهِ ومشاعرهُ تجاه المشكلة، ولا يسمح للمتفرج المشارك إلا بالتعبير بوجههِ عما يريد من المشترك الآخر (التمثال) أن يفعلهُ ".[2] بمعنى أن لا يتدخل الحوار الملفـوظ فـي أثنـاء التشكيل والأداء والغاية تنشيط القدرة على الاستيعاب والتخيل وبهذه الصيغة يقوم الممثلون بتأدية المسرحية وكأنهم يمثلون أمام مجموعة من الصمّ، فأثناء تأديـة التمرين يستخدم الممثلون الحوار الجسدي فقط، دون استخدام الحوار الكلامي.[3] لأن الصمّ هم شريحة مضطهدة بسبب العوق الذي يعاني منه أفراد هذه الشريحة، مما يجعل المسرح التفاعلي من محطات الإصلاح الاجتماعي. فضـلاً عـن أن الصور تأخذ حيزاً تاريخياً في الذاكرة، لن تبقى خبيئة إذا ما توفرت لها فرصـة الظهور، والمسرح التفاعلي بكاملهِ وسلسلة مسرح الصورة على وجه الخصوص يقوم على المرآة المركبة لنظرة الآخرين، ومجموعة من الناس تنظر الصـورة

---

(1) ينظر - ينظر - استون الين، وجورج سافونا: المسرح والعلامات، تر: سباهي السيد، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (13) القاهرة: (أكاديمية الفنون، المجلس الأعلى للآثار)، 1996، ص96.

(2) يحيى سليم البشتاوي: مدارات الرؤية - وقفات في الفن المسرحي، عمان: (دار الحامد)، 2012، ص87.

(3) ينظر - اوفستيانيكوف ميخائيل وميخائيل خرابشنكو: جماليات الصورة الفنية، تر: رضا طاهر، عدن (دار الهمداني للطباعة والنشر)، 1984، ص76.

نفسها، وتقدم مشاعرها، وما تثيره فيها، وما تسقطه خيالاتها حول تلك الصورة، إذ أن الإعداد لصورة مسرحية مكوناتها تشتمل على المتفرج بالدرجة الأولى هو كسر للقواعد السالفة. وهناك مجموعة من التجليات والممارسات العديدة المنوعة هي أنسب مدخل لتناول تلك الأنواع من العروض والأنشطة الفنية المنوعة التي تفسد وتقوض التقسيمات والتصنيفات التقليدية، مما يدعو إلى إرساء قواعد جديدة وتأسيس لمنهج جديد يضرب السابق وهناك مرحلة أخرى بعد التشكيل الأول للصورة عبر أجساد المشاركين، وهي الصورة التي يجب أن تكون أو الصورة المثلى التي توضح كيفية الانتقال من الوضع الراهن إلى الوضع المثالي وبمعنى آخر، كيفية تنفيذ التغيير أو التحول إلى الثورة.[1]

إن الذي يشاهده المتلقي ويقوم بدوره بالتفاعل مع الأحداث ومجرياتها عن طريق تفعيل الجانب البصري ليشارك الحدث ويكون جزءاً من العملية المسرحية، وفي هذه المرحلة يُطلب منه أن يدلي برأيه في موضوع معين يهم جميع الحاضرين ويرغبون بمناقشته، والصورة في المسرح التفاعلي تطلب من كل مشترك (متفرج) أن يدلي برأيه في المشكلة ولكن دون أن يتكلم.[2] وبعد أن يشكل هذه المجوعة من التماثيل يسمح له بالدخول في مناقشة مع المشتركين الآخرين، حتى يعرف ما إذا كان الجميع يوافقون على رأيه (المنحوت) ويمكن أيضا أثناء المناقشة تعديل أوضاع التماثيل أو ما تعبر عنه من أراء في بعض تفاصيلها، وعندما يصل الجميع في النهاية إلى (صورة رمزية) معينة تكون مقبولة من الجميع يطلب من المشترك النحات أن يوضح للآخرين ما ينبغي أن تكون عليه في هذه المشكلة فتصبح للتجربة مرحلتان، المرحلة الأولى تشكيل صورة رمزية لما هو واقع بالفعل والثانية تصوير الوضع المثالي.[3] وفي النهاية

---

(1) ينظر - نك كاي: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، تر: نهاد صليحة ، ط2 القاهرة: (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، 1999، ص223.

(2) ينظر - أحمد إبراهيم :الدراما والفرجة المسرحية، الإسكندرية، (دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر)، 2005، ص175.

(3) المصدر نفسه، ص 178.

يطلب منه تشكيل صورة انتقالية توضح كيفية الانتقال من الوضع الراهن إلـــى الوضع المثالي أو بمعنى آخر كيفية تنفيذ التغيير أو التحـــول، وهكـــذا تنتهـــي التجربة بجمع التماثيل التي يعتبرها الجميع ممثلة للوضع الراهن في الواقع، ثـــم يطلب من كل متفرج أو مشترك أن يقترح وسائل تغيير هذا الوضع.

ويرى الكاتب أن توظيف هذه التقنية في المسرح التفاعلي تجعل المتلقـــي يشترك ويتفاعل مع العرض من خلال تفسير ما شاهده من عـــروض الصـــورة التي تقوم على تفعيل الجانب البصري لغرض تحقيق أنساق تواصلية مع المتلقي عبر استثارة حاسة البصر لديه، وهذا لم يحدث إلا إذا كانت هنالك لغـــة جديـــدة عصرية تعتمد على المشهد الصوري.

3. تقنية المسرح الخفي:

في هذا المسرح يتم تقديم مشهد في بيئة غير مسرحية وأمام أناس ليســـوا من جمهور المسرح، ويمكن أن يكون المكان مطعماً أو رصيفاً أو سوقاً، والناس الذين يتفرجون على المشهد هم أناس موجودون في هذا المكان بالصدفة، وأثناء المشهد لا يجب أن يكون لدى هؤلاء الناس أي فكرة أنهم يشهدون مسرحية وإلا تحولوا على الفور إلى متفرجين. يجب أن يكون الموضوع الذي يـــتم اختيـــاره شديد الأهمية، وأن يكون معروفاً أنه يتسم بالجدية والعمق ويحظى باهتمام حقيقي من قبل متفرجي ممثلي المستقبل، تحدث أحداث (المسرح المخفي) عـــادة فـــي أماكن غير المسارح العامّة مثل مراكز التسوق، الشارع أو فـــي مواقـــع تحـــت الأرض. يبدع واحد أو مؤدّون كثر مشهداً مدهشاً، يصمّم لانتزاع المناقشـــة أو النقاش، على سبيل المثال، تعرض امرأة معدمة كلّ حاجاتها للبيع على الشارع، أي شيء، طالما هو ذو علاقة بالنقاش، الذي فيه المشاركون يتمنّـــون الإثـــارة. وعندها يحصل على ممثل آخر كعميل محرّض، ويظهر رأي ضدّ العمل الـــذي يشاهده، ثمّ مؤدّي آخر يأتي ويجادل وجهة النظر المعاكسة، بقدر الإمكان وبشكل تدريجي أكثر فأكثر أعضاء الجمهور سوف يسحبون إلى النقاش. ثمّ اللاعبـــون

الأصليون قد يختفون بشكل هادئ، ويتركون وراءهم المناقشين. من نقطة الانطلاق تلك، يتم بناء مسرحية صغيرة.[1] إذ ليس من الممكن أن يكون موضوع العرض عابراً أو سطحياً مما يجعل الحاجة إلى استخدام موضوع حيوي حياتي اجتماعي يعتمد آليات اشتغال حقيقية.

"إن هناك عملية تقمص وأداء تقترب من أداء المسرح المعروف بالإيمان المطلق بالشخصية مما تدعو إليه هذه التقنية أو هذهِ الصيغة من المسرح التفاعلي الذي يؤسس لصناعة عرض مصغر إذ يكون الأداء ملتزماً بالمسؤولية الاجتماعية والسياسية، فنشاط المؤدي لم يعد مركز الاهتمام الرئيسي لهذهِ الظاهرة، بل مركز الاهتمام هو دور الأفعال المتبادلة بين المؤدي والجمهور".[2] ويجب الحرص على تنفيذها دون علم الجمهور المشترك إذ يبدأ التفاعل تلقائياً عفوياً إلى أبعد حد من قبل المتفرج الممثل وفي الوقت نفسه يأخذ العرض مساراً غير معروف مسبقاً.

والمسرح المتخفي يتطلب إعداد نص بسيط يحفظه الممثلون جيداً ويتدربون عليه مسبقاً ويكونون في نفس الوقت على استعداد لتدخل الجمهور في مجرى الأحداث. وتصطبغ صيغ المسرح الخفي بالإطار المسرحي التقليدي على ما تحتاجهُ الحالة والموقف، مما يجعل الممثل مشدوداً في أدائه حد الإقناع إذ أن على الممثلين أن يؤدوا أدوارهم وكأنهم يمثلون في مسرح تقليدي، لجمهور تقليدي، وفيه أيضاً يجب على الممثلين أن يعرضوا كممثلين حقيقيين وهذا يعني أن عليهم أن يعيشوا الشخصية.[3] "وفي هذه التقنية يقترب المسرح التفاعلي من حالة الإيهام الواجب توافرها في المسرح الأرسطي إذ يتطلب أداءً واقعياً حقيقياً يقنع المتفرج بضرورة التدخل لخلق حالة من التوازن، وفي المسرح الخفي يتم

---

(1) ينظر - فيوليتا راينوفا: المسرح والمتفرج، تر: محمد عبد الرحمن الجبوري، بغداد: (وزارة الثقافة والإعلام - دار الشؤون الثقافية العامة)، 1991، ص123.

(2) مارفن كارلسون: فن الأداء، تر: منى سلام، القاهرة: (مهرجان القاهرة المسرحي التجريبي (16))، 1998، ص 334.

(2) ينظر - اوجستو بوال: ألعاب للممثلين وغير الممثلين، مصدر سابق، ص 276.

تحويل المتفرج إلى بطل خلال الفعل من (متفرج – ممثل) دون أن يعـي ذلـك على الإطلاق أنه بطل الواقع الذي يراه، لأنهُ غير عارف بأصله".[1] وذلك عبر الأداء المقنع الذي يتبعهُ الممثلون في هذه التقنية، والوصول فيه إلى حد الاندماج التام والتقمص الحقيقي، للوصول إلى حالة الإيهام بأن ما يجري هو واقع فعلاً، وأن ما يساعد على الوصول إلى نقطة الأداء الحقيقي أمـور عـدة منهـا: أن المسرح الخفي يمارس في أي مكان، إذ أنه ليس بحاجة إلـى سـتارة وإضـاءة وماكياج أو أي أدوات أو حتى ديكور أو أي مكملات، وفي أي زمـان ممكـن صباحاً أو مساءً، وقد يواجه الكثير من التغيرات المدهشة بسبب ظروف العرض المسرحي الذي كان يتم في الهواء الطلق وفي ضوء النهار، هـذا إلـى جانـب الضوضاء والفوضى التي يسببها المشاهدون.[2] يُستثنى من ذلك وعلـى وجـه الخصوص النص الذي يعتبر نقطة الانطلاق، والذي يعد قبل العرض، ولكن ليس بصيغتِهِ النهائية كما يحصل مع النص التقليدي المعروف ببداية ووسط ونهايـة لابد منها. ألا أنه في هذا النمط تتم كتابة النص بعد نهاية العرض، حيث تضاف إليه مداخلات المتفرجين – الممثلـين الـذين اشـتركوا بـالعرض وإيمـاءاتهم وحركاتهم بل وحتى صمتهم، حيث أن المشاهدين الذين بقوا ولم يشتركوا مطلقاً وهم حاضرون هم أيضاً مشتركون ويثبتون بوصفهم جزءاً من العرض.

4. تقنية مسرح حلقة النقاش:

إن تقنيات المسرح التفاعلي في تطور مستمر من خلال إثـراء التجـارب بإسهامات المتفرج عبر مداخلاته الفعلية من ناحية، والمناقشات التفاعليـة مـن ناحية أخرى، فقد تطورت لتشتمل على صيغ أخرى جاءت تلبيـة لاحتياجـات الأوساط التي كانت تعالج مشكلاتٍ أرهقت الشعوب المستغلة إذ أن مسرح حلقة

(1) المصدر نفسه، ص 241.
(2) ينظر - جيمس ميردوند: الفضاء المسرحي، تر: محمد سيد وآخرون، القاهرة: (أكاديمية الفنون، المجلس الأعلى للآثار) ص147.

النقاش، مثل كل أنواع اللعب والعراك، هناك قواعد، يمكن لهذه القواعد أن تعدل ولكنها تظل موجودة، لتؤكد أن جميع اللاعبين مشتركون في التفسير نفسهُ، ولتسهيل توليد الحوارات المثيرة والمثمرة.(1)

ومسرح (حلقة النقاش) هو أحد النماذج التي يكون عنصر الإثارة فيها، من خلال الفعل التحفيزي الذي يصدر من المرسل في طرحه قضية تحتوي على مشكلة معينة وفي وسط من الأوساط الحياتية، ويدعو المتلقي إلى المشاركة في ايجاد البدائل لهذه المشكلة عبر الحوار والمناقشة والجدل وإبداء الرأي أو أخذ دور المرسل وتبني الحالة، بمساعدة شخصية ممثله تسمى (الجوكر) أو (الميسر)، المسيطر على أحداث العرض وسير الأمور من خلال حريته في تعديل النص واستبدال المرسل بالمتلقي والعكس، لخلق روح المشاركة.(2)

ويشكل مسرح (**حلقة النقاش**) تقنية مهمة في (المسرح التفاعلي) إذ يظهر من تسميته الإشارة الواضحة نحو أهمية إشراك المتلقي في العملية المسرحية، والابتعاد عن الشكل التقليدي الذي يفصل بين المتلقي والممثل، والذي كان يعامل المتلقي على أنه مستلم سلبي يخضع لإرسال الممثلين، فتكشفت أهمية مشاركة المتلقي الفعلية في إعطاء العرض صورته الكلية، عبر تدخل المتلقي في الأداء وتنفيذ تصورات المتلقين التي يقترحونها بخصوص أداء الممثلين، والكل يشترك في موضوعات حياتية تمت إلى القهر بصلة ضمن قضية سيسيولوجية، تستدعي طرح حلول مقترحة مرتجلة تستند الخبرات الشخصية، تمكن هذه التقنية من إيقاف العرض في كل مرة استجابة لمقترح آخر يعاد صياغة شكل أداء العرض على ضوء المقترح المطروح، وهذا التغير يخضع لصياغة (الميسر) الذي يمثل شخصية متعددة الوظائف ألا أن دورها الرئيس التحكم في صياغة المقترحات والنهوض بها فنياً بغية التعبير عن الأفكار المقترحة واختيار المناسب وحل

---

(1) ينظر - عبد المجيد شكري: فنون المسرح والاتصال الإعلامي، مصدر سابق، ص 98.
(2) ينظر - عبد الفتاح الحموز: سيميائية التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم، ط1 ، الأردن (دار جرير عمان)، 2011، ص67.

المعرقلات.[1]

ويمكن القول، أن (المسرح التفاعلي) بكل تقنياته المسرحية ومنها (مسرح حلقة النقاش) شكل عموماً دفعاً أسلوبياً نحو توظيف جسـدي يخـدم المسـيرة التعليمية على المستوى السيسيولوجي بغية بلوغ هدف التغير الحياتي عبر إشراك الوجود الإنساني لكافة الخاضعين لسلطة العرض، سواء من كانوا على مسـاحة العرض أو من هم خارجها من المتلقين، ألا أن هذه المساحة وفق هـدف جعـل المتلقي ممثلاً تكون أكثر مرونة في التوسع التي تجعل من أسـلوب التوظيـف الجسدي لا يقتصر على المسميات التقليدية للممثل وإنما تنزاح نحو سحب جسـد المتلقي إلى خصوصية هذا النوع من المسارح، والذي يشتمل بالضرورة الإسهام الذهني ضمن عملية الأداء الجسدي في صيرورة العرض الكلية، فآلية الاعتراض والاقتراح والمشاركة تجعل من الوجود الجسدي وجوداً مشتركاً لا يفصل تأثيراته فواصل الممثل والمتلقي بل تقحم الكل في نسق جسدي تكاملي، يشكل بالضرورة نسقاً جمالياً لما يشتمله من تغريب لحالة العلاقات الجسدية فضـلاً عـن طـابع التواصل النفعي الأكثر وضوحاً والمتكشف في تسمية (النقاش) والذي يحيل إلى سمة جمالية تُفعل الحوارية بين كافة المشتركين في العملية المسرحية، ليس على مستوى اللفظ وإنما تشمل ضمن تكوينها النقاشي الإسهام الجسدي السيميائي فـي تحديد طبيعة العلاقات الجسدية سيسيولوجياً لطابع التبادل التأثيري بين الأجسـاد والواقع تحت خاصية إثبات الوجود التي سبق أن أكدها (سارتر) في طروحاتـه الفلسفية.[2] "والبناء في مسرح (حلقة النقاش) يرتكز على الحوار الجدلي لذلك فإن تحقيق حوار جيد أفضل من حل جيد لأن الأمر الذي يُدخل الجمهور في اللعبـة هو النقاش وليس الحل الذي يمكن التوصل إليه أو عدم التوصل إليه".[3] وهذا ما

(1) See - theatre of the oppressed.
http://www.glastonburynetradio.co.uk/ramfiles/prog5.ram
(2) See, theatre of the oppressed ,http://www.glastonburynetradio.co.uk/ramfiles/prog6
(3) محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ط1، المغرب: (دار الأمان، الرباط) 2006، ص105.

يجعل المسرح التفاعلي يسعى لــ تفعيل الجمهور السلبي عبر تقنيات أدائية تجتهد لجعلهم جميعاً من المتفرجين – الممثلين في ذات الوقت، يشاركون في تحويــل واقعهم الشخصي والاجتماعي إلى وعي وفعل سياسي، لا يكتفي بهــا بطبيعــة العلاقة التحريضية التي صاغها برخت في مسرحه الملحمي، بل يمضــي إلــى شراكة حقيقية بين الجمهور والممثلين في تأسيس الفعل المسرحي وتوجيه أحداث العرض.[1]

بوصف المتلقي هو جزء من العملية المسرحية فيعمل لتحرير ذهنه ليقــوم بالتفكير، بدلاً من السماح للمرسل بالتفكير نيابة عنه، وهي فرصة لطــرح رأي جديد يكون بمثابة فكر جديد وصياغة جديدة لتغييــر الواقــع حســب مشــاركة الاخرين في صياغة نموذج يختلف في علاقاته عن المسرح ونموذجها القديم في المشاركة والفرجة السالبة في عملية الإصغاء وعدم إتاحــة الفرصــة للجميــع بالمشاركة في تغيير الهدف وإيصال منجز فكري معرفي فــي ضــوء تجربــة (الحلقة النقاشية) في المسرح الجدلي التفاعلي الجديد لنشوء علاقات ذات تجربة أخرى تتناسب مع مقتضيات العصر وفي مسرح (حلقة النقاش) قد لا يمكن حل أغلب المشاكل التي تصادف المجتمع في الحياة، حلولاً جذرية أو حتــى حلــولاً مؤقتة تنهض بالواقع المعاش، إذ على الممثل المتفرج الدخول في جدلية البحــث عن الحوار الذي هو بالتالي سيؤدي إلى الحل الذي يشكل الغاية النهائية، ولكي لا يبقى المتلقي مشلولاً ينتظر الحلول، كان لِزاماً عليهِ إتقان الحوار والنقاش، بعــد ذلك يتم فتح باب النقاش والتداخل للمتفرجين بإرشادات الجوكر لكي يتدخل أحــد المتفرجين الممثلين ويغير رؤية العالم كما هو إلى عالم كما يمكن أن يكــون.[2] "ليقوم بعملية التغيير الواجبة كما يشهد المتلقي حيال ما يعرض أمامه وحثهِ على

---

(1) ينظر - أن أوبرسفيلد: مدرسة المتفرج، ترجمة: حماده إبراهيم، القاهرة: (مطابع المجلس الأعلى للآثار)، 1981، ص 112.

(2) ينظر - عبد الفتاح الحموز، سيميائية التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم، ط 1، عمان :(دار جرير)، 2011، ص88.

المشاركة الفعالة التي تأخذ مجرى العرض إلى سياقات غيـر متوقعـة وغيـر محسوب لها مستقبلاً إذ يتم الإعداد لها آنياً. وهذه التقنية تشبه فـي صـياغاتها (مسرح الحلقة) في أمريكا اللاتينية، وكذلك مسرح (البساط) المغربي".[1] "وكان في كل تقنياته وأسلوب الحوار والمناقشة يشابه مسرح (الحكـواتي)".[2]، "إذ لا يختلف في صياغاته للموضوعات وإشراك الجماعـة فـي النقـاش ومسـرح (الديوان)".[3] في المشرق العربي، وهذه المسارح في الوطن العربي التي أفاضت بصياغاته تعني بطبيعة المناقشة وإدخال عنصر الاثارة، وهي أقدم أشكال التمثيل الشعبي، حيث أن لهذه النماذج أنصاراً في دول أوروبا لا تُعد في طور الاتفـاق مثل (بيتر بروك، جروتوفسكي وأوجستو بوال)، والسعي وراء لغة جديدة يفهمها الجميع على اختلاف ميولهم ومستويات أذهانهم تجعل منهم شخوصاً تدافع عـن حقوقها وإعلاء أصواتهم لسماع رأيهم في المشاركة.[4]

5. تقنية المسرح التشريعي:

تأسس (المسرح التشريعي)، بعد أن أصبح، (بوال)، (مشرّعاً) على مجلس مدينة (ريو دي جانيرو) في عام 1997. إذ أخذ كامل مجموعته المسرحية إلـى المكتب معه، وسوية طوّروا (المسرح التشريعي)، إن هذه التقنية تمثـل نظـرة جديدة، قام بتحقيقها (بوال) تهدف إلى اقتراح قوانين يـتم اسـتنباطها مـن آراء الناس عبر مشاركتهم الفاعلة في الفعل المسرحي حيـث يـتم اقتـراح حلـول للمشاكل. وبعد التحرير والمراجعة، يأخذ (بوال) هذه القوانين ويقوم بدراسـتها. بهذه الطريقة، تم صياغة ما يقارب ثلاثة عشر قانوناً. وجرّبت المجموعات حول العالم نسخهم المحلية الخاصة بـ (المسرح التشريعي). وفي عام 1998، ومـع

---

(1) حفناوي بعلي: ربعون عاماً على خشبة الهواة في الجزائر، ط1، الجزائر: (منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين - دار هومة)، 2002، ص44.

(2) عبد الكريم برشيد: الحكواتي الأخير، تطوان (منشورات ايدسوفت للنشر والتوزيع)، 2005، ص56.

(3) حفناوي بعلي، مصدر سابق، ص46.

(4) ينظر، عبد الفتاح الحموز، سيميائية التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم، مصدر سابق، ص99.

(أدريان جاكسن) والآخرين، حقق (بوال) جلسة رمزية عن (المسرح التشريعي) في مجلس (لندن الكبرى) القديم. وفي (عام 2000) بدأ فعلياً مشروع (المســـرح التشريعي)، وفيه يكون الهدف هو إعادة المسرح ثانية إلى قلب المدنية لا لإنتاج التطهير، وإنما لخلق الديناميكية، وهدفه ليس إشباع جمهـــوره، أو تهـــدئتهم أو إعادتهم إلى حالة التوازن وقبول المجتمع كما هو، بـــل تطـــوير رغبـــتهم فـــي التغيير.[1]

إذ أن (المسرح التشريعي) ينظر إلى السير قدماً في تحويل الرغبـــة إلـــى قانون. ويؤكد (بوال) أن علينا أن نكون على وعي من أن القانون هو دائماً رغبة شخص ما. وهو أشبه بعمل برلماني على الملأ وشخوصهُ الشعب بذاتهِ ولـــيس نواباً عنهُ لا يمثلون إلا جزءاً بسيطاً جداً. وبعد أن طغى القلـــة علـــى الكثـــرة باحتكار الأموال والسيطرة على مقاليد الحكم والتشريع، ممـــا أدى إلـــى تـــردي الديمقراطية وبما أن المسرح فن ديمقراطي إذ أنه يعتمد على العمل الجماعي في مرحلة إعداد العرض المسرحي، كما يعتمد على التواجد الجماعي فـــي مرحلـــة استهلاك المنتج، ولذا دائماً ما نجد المؤسسات السلطوية تخشى المسرح التفاعلي وتحاول تكبيلهُ بشتى أنواع القيود.[2] ذلك أنه يمتلك قدرة على التأثير، والقيادة إذ تمثل لغة جماهيرية ذات قاعدة واسعة تستمد قوتها مـــن المظلـــومين. وأصـــبح المسرح التفاعلي يطلب من المتفرجين الممثلين أن يحطموا التقاليد، وأن يـــدخلوا مرآة التخييل المسرحي، وأن يكرروا أشكال الصراع، ثم يعودوا إلى الواقع مـــع صور عن رغباتهم. فعدم الرضا هذا كان أصل (المســـرح التشـــريعي)، الـــذي يصوغ المواطن القانون فيهِ من خلال المُشَرع. ولا يجوز أن يكون المشرع هو الشخص الذي يصنع القانون.ويسعى (المسرح التشريعي) إلـــى القيـــام بطـــرح القوانين أمام المجتمع وعلانية ومناقشة مدى ملائمتها للضـــوابط الاجتماعيـــة،

---

(1) ينظر - اوجستو، المسرح التشريعي، ترجمة :وليد أبو بكر، رام الله: (إصدار مسرح عشتار)، 2009، ص34.
(2) ينظر - اوجستو، المسرح التشريعي، المصدر نفسه، ص97.

ودراسة إمكانية تعديل هذه القوانين أو حتى إلغائها إذا ما تطلبت الحالة، يتخلل ذلك نقد بناء للنهوض بالواقع التشريعي وإحاطة القوانين باحتياج المجتمع، وهو شكل من السياسة القابلة للتحول يفترض الحوار، الفعل، التبادل، التغيير- مثل التربية عند باولو فرايري ومسرح المضطهدين. فنحن جميعاً مواضيع معلمين وطلاباً، مواطنين ومتفرجين وحتى يكون المسرح التشريعي قابلاً للتطبيق والنجاح يحتاج إلى مشاركة الناس.(1)

6. تقنية مسرح طيف الرغبة:

أثناء مكوث (اوجستو بوال) في أوروبا تعرف على جوانب الاختلاف بين المجتمعات المنوعة ومجتمعهِ، ومن ثم اختلاف الاحتياجات والمتطلبات علاوة على اختلاف حالات القهر وأشكاله والاضطهاد وأنواعه، والذي لفت انتباه (بوال) هو أنماط من القهر الأخرى، وتكاد تكون أغلبها تعاني من العزلة والانزواء وغالباً ما يكون من عدم القدرة على التوافق مع المجتمع فضلاً عن عدم القدرة على التواصل والانسجام على الرغم من الفسحة التي يعيشها الفرد.(2)

ومسرح (طيف الرغبة) هو أحد التقنيات التي اعتمدها المسرح التفاعلي، غير أن هذا الشكل تطور وأخذ بالاستقرار الأدائي مع المتفرجين، في حالة معينة دون أخرى إذ "أن تقنيات المسرح التفاعلي تختلف باختلاف المجتمعات الحاضنة لها فهو اهتم على وجهِ الخصوص بعلاج الناس من مشاكلهم النفسية وطبق هذا النمط، باستخدام التقنيات العلاجية، ولهذهِ التجربة جوانب معينة للكشف عن التقنية الأصلية المسماة طيف الرغبة، كان على البطل أن يقدم عدة مشاهد لرغباته المتنوعة، أو ألواناً مختلفة لرغبة واحدة سيتم تجسيدها من قبل ممثلين

---

(1) ينظر - نيك راو: تشخيص الآخر، مصدر سابق، ص24.

(2) ينظر - أثير السادة: الخطاب المسرحي وثقافة ما بعد الكولونيالية - مسرح المقهورين نموذجاً، (إصدار خاص بمناسبة اليوم العالمي للمسرح) https://www.scribd.com/doc/13860721 مارس، 2009، ص16.

آخرين".[1] إن تقنيات المسرح التفاعلي وآليات اشتغال كل منها يؤكد بأن العلاج النفسي، طريقة جديدة إلى جانب تقنيات قديمة من ترسانة المسارح التي لها صلة بإشراك الجمهور يمكن أن توظف لصالح الطبقات المقهورة والمهمشة في المجتمع.

7. تقنية مسرح صندوق الدنيا:

ومن بين الأشكال المسرحية التي تستخدم ضمن تقنيات المسرح التفاعلي هو (صندوق الدنيا) في خلق مشاهد موازية للأحداث والقصص الرومانسية التي يقدمها (صندوق الدنيا) للناس، وذلك بهدف خدمة أغراض مسرح المقهورين، ومن المعروف أن صندوق الدنيا ينتشر انتشاراً واسعاً في العديد من بلدان أمريكا اللاتينية. ويتلخص تكنيك استخدام (صندوق الدنيا) في المسرح التفاعلي في أن يقرأ الميسر(الجوكر) للمشتركين في البرنامج الخطوط العريضة للقصة المعروضة من خلال صندوق الدنيا دون أن يخبرهم بأصل هذه القصة، ويطلب منهم أن يعيدوا تمثيل القصة من وجهة نظرهم، ثم في النهاية تعقد مقارنة بين ما قدمه المشتركون وبين القصة الرومانسية الأصيلة الموجودة في (صندوق الدنيا)، وتتم مناقشة الفروق بين القصتين، ويحكي الميسر ملخص القصتين دون أن يحيط المشتركين علماً بالمكان أو الزمان أو نوع الشخصية أو ملابسات الأحداث، ويمثل المشتركون هذا المشهد من وجهة نظرهم ومن واقع بيئتهم وعاداتهم.[2]

مرتكزات المسرح التفاعلي:

عمد الكاتب إلى السعي لإيجاد مجموعة من المرتكزات خاصة بالمسرح التفاعلي تميزه عن بقية المسارح ومن هذه المرتكزات:

---

(1) مايكل فانين هونيل: المسرح التجريبي ومفهوم اللاتحدد، تر سامح فكري، مجلة فصول، عدد 4، القاهرة: (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، شتاء 1995، ص68.

(2) ينظر - سمير سرحان: تجارب جديدة في الفن المسرحي، بيروت: (المركز العربي للثقافة والفنون)، 1998، ص215.

1. الجـــوكــــــر (الميسر)[*]

يفهم من اسم الجوكر أنه شخصية متعددة الأنشـــطة والوظـــائف داخـــل العرض المسرحي، حيث يستمر عمله منذ دخول الجمهور فضاء العرض حتـــى مغادرته إياه، فعلى مستوى المواصفات فهو يميز كونـــه بشخصـــية تواصـــلية بامتياز.[1] "إذ أن الجوكر أو المُيَسر يوصف بأنه مطواع مرن علـــى الصـــعيد الجسدي والنفسي، قادر على استيعاب الحالة التي تتنامى أمامه، فليس عليـــهِ أن يظهر بأية حالة من الضعف أو التعب أو الإرهاق، فهو بمثابة المثـــل الأعلـــى، وعليه أيضاً أن يحسب بدقة متناهية كل حركة أو إشـــارة تصـــدر عنـــهُ، إذ أن الوضعية الجسدية للجوكر شديدة الأهمية. بعض الجواكر يميلون إلى الاخـــتلاط بالجمهور والجلوس بين المتفرجين الممثلين، وهذا قد يتسبب في تشتت كامل".[2] فضلاً عن أن الجوكر هو الذي يعطي اللعبة المسرحية مجالاً أوسع في تكـــوين علاقاته مع المتفرج للارتقاء بجدل واسع النقاش، من خلال تبديل الدور واختيار اللحظات التي من شأنها تغيير مجرى الأحداث، وإن شخصية الممثـــل الجـــوكر التي أضافت رونقاً فكرياً بجعل الحراك المسرحي نحو بلوغ الهـــدف وتعميـــق أفكار المسرح، والجوكر هو بمثابة ممثل احتفالي، يسعى دائماً لجذب الجمهـــور تجاه صيغة اللعب الجماعي أو المشاركة سواء باستدعاء بعضهم إلـــى منـــاطق التمثيل للدخول في اللعبة، أو لتعديل الأداء أو حتى لمجرد التعليق.[3] إذ أنه دور الشخصية التي تقوم على جعل التواصل ممكن بين المرسل والمتلقـــي، ويكـــون دور هذا الجوكر تعليمياً تحريضياً، حيث تكمن مهمتـــه فـــي ربـــط العلاقـــات

(*) الجوكر: شخصية تقوم بالوساطة بين الجمهور والعرض والتحكم في سير العرض وتوجيهِ الممثلين علاوة على دفع (المتفرج - الممثل) بالاتجاه الذي يساعدهُ ويسمع بأداء ما يجول بخاطره، ينظر: اوجستو بوال، ألعاب الممثلين وغير الممثلين، مصدر سابق، ص66.

(1) ينظر - ألكسندر بوديروزا، مصدر سابق، ص52.

(2) اوجستو بوال: ألعاب للممثلين وغير الممثلين، مصدر سابق، ص261.

(3) ينظر - سعد صالح: الأنا - الآخر، ازدواجية الفن التمثيلي، عالم المعرفة، العدد (274)، الكويت: (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، 2001، ص 219.

الموجودة على خشبة المسرح والمحافظة على توازن إمكانية التواصل وجـذب الآخر ليشارك في عملية تبادل الآراء، وفي بعض الأحيان يكون له الحـق فـي تغيير مفردات النص وإبدال الممثل بآخر من المتلقيين، ليقـوم الآخـر بالـدور وطرح همومه من خلال الشخصية الممثلة، إذ تعددت المسميات لهـذا الممثـل الشعبي في الوطن العربي أو الجوكر الذي أطلق عليه (يوسـف ادريـس) فـي مسرحه (الفرفور) ويختلف هذا الاسم حسب الوسط الذي يظهـر فيـه ويعطـي للممثل حرية التنقل من دور إلى آخر.[1]

ويرى الكاتب أن الميسر أو الجوكر يشكل النواة العملية أو المركز الـذي تقع عليه كل الأنظار، ويحظى بمتابعة مكثفة من قبل الجمهور، وأن مـا يقدمـه الجوكر يساند (المتفرج – الممثل) في الوقوف على الطريق الصـحيح لإنشـاء الأسلوب المطلوب للأداء.

---

(1) أحمد ابراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، الإسكندرية: دار الوفاء للنشر والطباعة، 2005، ص98.

2. المتفرج – الممثل:

أفرزت التجارب الحداثوية عدة تطورات على صعيد العرض المســـرحي، وقد كان لجوانب المسرح التفاعلي المساهمة الفعالة في دفع المتفرج نحو تفعيـــل المشاركة المنتجة ويمكن أن يعتبر (المتفرج – الممثل) خطوة واضحة نحو آليات اشتغال جديدة في فن الأداء فهو كائن ما بعد حداثي منقسم داخل ذاتـــهُ ومـــدرك فكرية أخرى.[1] إذ أن المتناقضات قادرة على التواجد في ذات المقهور أو الذي يعيش حالة تردد مستمرة وقلق يجعله غير قادر على تقرير المصير، فهو يحمل الصفتين الرافضة والراضخة فهو قادر على اختيار الصفة التي تؤمن له السلوك القويم. إن المتفرج الممثل تعبير طوره (بوال) لإحصاء سرعة التلقـــي الســـلبية بالقسم التقليدي من المسرح الذي كان فيهِ ممثلون خبراء يتضرعون على المسرح بديناميكية اجتماعية مزعجة، بينما يبقى أعضـــاء الجمهـــور بمقاعـــدهم ثـــابتي النظرات.[2] وهذا الجزء من السيطرة التي يمارسها القـــائمون علـــى المســـرح التقليدي أصبح واضحاً بنقل المتفرج من الواقع إلـــى الخيـــال حيـــث الفنتازيـــا والقدرات اللامحدودة التي لا يجدها المتفرج بعد انتهاء العرض ولا يرى منهـــا شيئاً على أرض الواقع.

إذ أن المسرح التفاعلي ابتكر ضمن أنماط العروض التي اعتمـــدها فـــي أسلوبه عدة مقومات كان أحدها جعل المتفرج يلعب دور الممثل ويعتلي الخشـــبة مندفعاً للإدلاء برأيه ورؤيتهِ. وهو ما أسماه (بـــالمتفرج – الممثـــل) حيـــث أن المسرح التفاعلي هو المسرح الأصلي بكل معنى الكلمة. وفي مثل هذا الاستخدام يكون الناس جميعاً ممثلين (يؤدون) ومتفرجين (يشاهدون)، إنهـــم متفرجـــون –

(1) ينظر ـ فيليب أوسلاند: من التمثيل إلى العرض ـ مقالات حول الحداثة وما بعد الحداثة، تر: سحر فراج، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (14) القاهرة: (أكاديمية الفنون، المجلس الأعلى للآثار)، 2002. ص80.

(2) See - David Read Johnson & Renee Emunal: Current approaches in drama therapy, 2nd Edj, New york, 2009, MM- R- 3. P. 466 Amazon. com.

ممثلون.[1]

ويكون التعامل مع هذا الجزء في المسرح التفاعلي ضمن خطوات تجيء تباعاً، ولكي تتحقق آلية اشتغال تفاعلية تبدأ بـــ (المتفرج – الممثل) مع ذاتـــهِ إذ أنه يبدأ بمصارحة الذات أي يبدأ بحالة حوار مع النفس ولكي يتمكن من إقنـــاع نفسهِ (المتفرج – الممثل) عليهِ أن يؤمن بقضيته التي تضطهد وتقهـــر ذاتـــهُ أي عملية تشخيص العلة ثم محاولة إيجاد معالجات تناسبها ويبدأ المسرح التفـــاعلي مع (المتفرج – الممثل) بعملية إحماء جسدي، وتفريغ لشحنة الجمهور– الممثلين بالألعاب والتمارين، ثم عرض فكرة العمل المسرحي وفي النهاية تقديم مشهد.[2]

إن الأمر الهام هو بدء كل بروفة بنشاط للمجموعة يعمل على إعداد الجسم والصوت معاً وتهيئتهما، ويبعث الحيوية في فريق التمثيل، ويزيد مـــن تركيـــز أفراده على العمل بحيث يشكل ذلك واحداً من الطقوس التي تساهم فـــي تحديـــد المساحة على أنها مساحة المجموعة، كما أنه سيعلم الآخرين بأن البروفـــة قـــد ابتدأت ويجعل بوال من جسد الممثل – المشاهد وسيلة التعبير الأساسية ويصبح الجسد هو أساس النقوش الفكرية وأنواع القهر التي يهدف لمناقشتها من خـــلال المسرح، فلهُ واجب يترتب عليه أو مناط بهِ للقيام بتجسيد مجموعة من المنطلقات الجديدة نحو مسرح تفاعلي تشاركي لهُ قيمة ومنفعة مجتمعية، تقودهُ إلى العدالـــة الشاملة والحرية في التعبير عن الرأي، ومن ثم يجب أن يخرج المشاهد المشارك من هذهِ التجربة وقد أثرى تجربتهُ الخاصة بمعرفة هذهِ القـــوانين الاجتماعيـــة، والتي اكتسبها عن طريق تحليل الظاهرة، ووفق ذلك فالمشاهد المشارك يمارس فعلاً واقعياً من خلال أسلوب خيالي أو مفترض وهو العرض المسرحي.[3] "فالـــ (المتفرج – الممثل) في المسرح التفاعلي يدخل مع العرض في علاقـــة تبادليـــة

(1) ينظر - اوجستو بوال: المسرح التشريعي، مصدر سابق، ص15.
(2) ينظر - فيوليتا راينوفا: مصدر سابق، ص17.
(3) ينظر - مدحت الكاشف: المسرح والإنسان تقنيات العرض المسرحي المعاصر، القاهرة: (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، 2008، ص59.

يمكن أن تؤثر في مسار العرض ونجاحهِ، ومن ثم فـــلا يوجـــد أي عرضـــين مسرحيين يمكن أن يتماثلا وذلك بسبب دور (المتفرج – الممثل) فـــي الظـــاهرة المسرحية وفي الكثير من أعمال المسرح المعاصر يصبح المتفرج شريكاً واعياً في عملية إبداع العرض".[1] ولذلك فإن العرض المسرحي التفاعلي الواحد إذا ما قدم أكثر من مرة فهو في كل مرة يقدم بشكل مختلف عن سابقهِ إذ يطرأ عليـــهِ تطوير وتغيرات وأحياناً وفق تفاعل الجمهور من حيث استيائه أو سَروره، وقـــد عمد المسرح التفاعلي على إشراك الجمهور في العملية المسرحية وبشكل مباشر أي تحويل المتفرج إلى ممثل مساهم في الفعل الدرامي، وليس مراقباً له فحسب، وقد تمثلت مثل هذه المشاركة في فرق المسرح التفاعلي إذ تتظاهر هذه الفـــرق بالسماح للجمهور بمشاهدة مجموعة من المدمنين على الأفيون وافقوا علـــى أن يكونوا ماده لفلم وثائقي كما في المسرحية التفاعلية (الموحـــد) لفرقـــة المســـرح الحي، كي يستقروا ويتبادلوا الأحاديث القصيرة.[2]

3. الارتجـــــال:

يُعد الارتجال من الركائز الأساسية التي يعتمدها المسرح التفاعلي "وهـــو بمعنى بسيط التمثيل دون الاستعانة بنص معد، يمكن للممثلين أن يتعلموا وسائل لتحسين مهاراتهم الارتجالية وغالباً ما تتبع الجماعات تصميماً معداً عن ارتجال مشهد ما، لكن حتى يتحقق الارتجال يجب أن لا يكون هناك نص محفوظ عـــن ظهر قلب".[3]

ويعرف الارتجال بأنه محاولة الممثل لتوظيف خياله فـــي الأداء ارتكـــازاً على الخبرة التي اكتسبها في مجال الأداء المسرحي، والتي تدعم بتخصصـــات أخرى متصلة بالمسرح كالمهارة اللغوية، بحيث ينشئ الممثل سرداً عفوياً دون

---

(1) سوزان بينيت: مصدر سابق، ص44.
(2) ينظر - سامي عبد الحميد: ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، مصدر سابق، ص281
(3) دليل التدريب في التقنيات المسرحية: مصدر سابق، ص121.

إعداد مسبق أو ارتكاز على نص مكتوب، فيبدع تبعاً لذلك عملاً يوجه به خيـــال الجمهور ويثيره إلى تتبعه فيما يقترحه عليه من صور فنية، إلا أن الارتجال لا يجب أن يفهم منه إنشاء كلام حسب هوى الممثل، وإنما يجب أن يكون منســجماً مع ما يطرحه المشهد من أفكار وقضايا، كما لو كان إعداده من قبــل، بحيــث يوظف مهاراته الإبداعية بدقة ليكشف عن بصمته الفنية وسرعة بديهيته، والممثل حين يرتجل عليه أن لا يكثر من التفاصيل غير الضرورية والتعــابير الدخيلــة والتكرارات والجمل المتقطعة الناقصة، بل عليه أن يختار ما يعبر عن الفكــرة بدقة وبساطة، وييسر وصولها إلى الجمهور.(1)

ويقسم الارتجال في المسرح التفاعلي إلى قسمين الأول: ما هــو متعلــق (بالمتفرج – الممثل)، والثاني: ما يتعلق بالممثلين الذين يقدمون العرض بشــكله الأول، فيشارك (المتفرج – الممثل) بالقسم الثاني من العرض ليغيــر اتجاهــات العرض عن طريق الارتجال على النحو الذي يراه صائباً بعد فتح باب الحــوار من قبل الجوكر أو الميسر، ثم تتحاور كل مجموعة حول أدق التفاصــيل فــي القصة وتقوم بتكوين مكان حدوث الفعل المسرحي وتقسيم الأدوار بين أفرادهــا، ثم تبدأ بالارتجال والتبديل والإضافة كل ذلك دون أن يتدخل الجوكر إلا في حال طلبت منهُ المساعدة في حل بعض الإشكالات أو لتوضيح بعض المفــاهيم فــي العمل الجماعي على مسرحة القصة.(2) "ويستطيع المشارك بالارتجال أن تكون شخصيتهُ المُرتجلة عبر التميز بنوع أو أسلوب حواري معين، ممكن تطويرهُ إلى عدة اتجاهات".(3)

إن الارتجال في المسرح التفاعلي يأخذ شكلهُ المحدد عبر مشاركة المتلقي،

---

(1) ينظر - الارتجال وفن التمثيل المسرحي: جيرهارد ايبر، تر: حامد أحمد غانم، القاهرة: (مطابع المجلس الأعلى للآثار) ص ص 90-91.

(2) ينظر - فيولا سبولين: الارتجال للمسرح، تر: سامي صلاح، مهرجان القاهرة التجريبي (18) القاهرة: (أكاديمية الفنون الجميلة - وحدة الإصدارات)، 1983، ص72.

(3) هايز جوردون: التمثيل والأداء المسرحي، تر: محمد سيد، ط2 تر: محمد سيد، ط2، مهرجان القاهرة التجريبي (19) (القاهرة: المجلس الأعلى للآثار، 1999) ص294.

فهو يشاهد النسخة الأولى من العرض ثم يعاد العرض ثانيةً بمشاركة (المتفرج – الممثل) فهو لا يملك أدنى فكرة عن مفهوم العرض قبل مشاهدتهِ ثم أن ما يشاهدهُ يتشكل في ذهنهِ، وبالاستناد إلى المشاهدة يُكَـون خطوطـاً عريضـة ويتـأثر بالتفاصيل عبر ثقافتهِ الخاصة وهو ما يسمى بالارتجال، إن الارتجال هنا حسب التعريف، وطبقاً للمعنى الاشتقاقي يعني التركيب والانجاز أو القيـام اللحظـي والآني بشيء لا متوقع، وغير جاهز على اعتبار أن هذا الغياب للأعداد يستطيع، بطبيعة الحال أن يكون نفسهُ جاهزاً ومتعمداً.(1)

ويرى الكاتب أن الارتجال هو عملية ابتكار أو تطوير للمشهد (الاسكيتش) في المسرح التفاعلي في لحظته دون اللجوء إلى نص مسرحي، وهـو بطبيعتـه إبداعي ومباشر، وبالإمكان تحويل المشهد المرتجل إلى نص، وذلك لأنه يصدر مباشرة عن المتلقي دون تكلف أو مبالغة أو التفكير بمرجعيات سلبية اجتماعيـة واقتصادية قد تعيقه من البوح بالحقيقة التي يضمرها، فتكون صـادقة وعفويـة ويمكن الاعتماد عليها.

4. المكان في المسرح التفاعلي:

إن المسرح التفاعلي يمكن أن يقدم في أي مكان، لذلك لا يلزم ديكوراً فخماً أو كبيراً، وإنما بعض الأشياء البسيطة والتي يسهل حملها، إذ تم تقديم العديد من العروض في الشوارع وأمام المستشفيات أو بعض أماكن الاتحـادات العماليـة، والذهاب إلى المتفرج في مكان تواجده حيث الحياة الطبيعية والناس كما هم، على خلاف ما يحدث في العروض التقليدية "العلبة" عند مجيء المتفرج إليها قد يغير ملبسهُ أو يتحلى بما يختلف عن واقعهِ الأصلي.(2) وتعد طبيعة المكان من الركائز المهمة لتشكيل البعد الجمالي في المسرح التفاعلي.

فالمكان إذا كان زقاقًا أو فناء يتصف بالتشكيل والإبـداع عنـد تكوينـه

---

(1) ينظر - حسن المنيعي، المسرح والارتجال، الدار البيضاء: (دار قرطبة للطباعة والنشر) 1992، ص24.
(2) ينظر - اوجستو بوال، المسرح التشريعي، مصدر سابق، ص97.

عناصر عدة تتداخل بين التأويلات الدينية والروحية أو الرمزية، فتظهر بهذه التكوينات إمكانية التحسس بالفضاء المشكل التي تنعكس على أماكن حركة وجلوس وعمل الإنسان واسقاطاتها، وعادة ما يحاط الفضاء المفتوح بسور وجدران تحددها إضافة الأروقة التي تعد حلقة الوصل بين الفضاء المغلق والفضاء المفتوح، كما أن الفضاءات المفتوحة تتميز بمقاييس مختلفة حيث تنطلق مقاييس الأبنية التي تحيط به وارتفاعها وهي بذلك تعطي أحاسيس مختلفة عند الحركة والتنقل بين أجزاءها.[1]

قد يُنظر إلى المسرح التفاعلي أنه تجاوز على التقاليد والسياقات المتبعة وخرق للأعراف المسرحية السائدة، ولما كانت هذهِ الخروقات مدروسة وممنهجة وذات طابع معرفي ونابع عن وعي مسرحي واجتماعي، فإنها تصنف على وفق المنتج المسرحي ومدى استيعابه للمتطلبات المسرحية، فقد تمكن المسرح التفاعلي من كسر مكانية المسرح التقليدي والخروج إلى الشارع والساحات والأماكن العامة، فضلاً عن استخدام صالة المسرح التقليدي في بعض التجارب بمعنى لم يعد المكان لزاماً أو مقوماً أساسياً بقدر ما يمكن للفعل أن يمنح صفة المكانية عبر الأداء، ففي البداية كان يعرض في أماكن صغيرة قد تكون خفية، أما الآن ففي الشوارع والمدارس والكنائس والنقابات العمالية والمسارح الاعتيادية والسجون وغيرها.[2]

"ومن الممكن أن تقدم عروض المسرح التفاعلي في الصالات التقليدية فهو إلى جانب إيجاده أماكن خارجية، بقي يتعامل مع الصالة التقليدية ليصف بها ما أطلق عليهِ اسم الفضاء الجمالي الذي يفصل بين فضاء الممثل الذي يفعل، وفضاء المتفرج الذي يراقب ويرى، وكيف تتحقق الخشبة المسرحية بوصفها

(1) ينظر - أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي - دراسة سيمائية، دمشق: (دار مشرق مغرب)، 2000، ص54.
(2) ينظر - براين ديفيد فيلبس: الدراما التفاعلية - تفكيك المسرح، مجلة الثقافة الأجنبية، ع (3-4)، السنة (32)، بغداد: (دار الشؤون الثقافية العامة) 2011م، ص21.

فضاءً صغيراً داخل فضاء أكبر".[1]

لذا فإن المكان المفتوح في المسرح التفاعلي استطاع أن يستوعب عدداً كبيراً من المتلقين بشتى الأذواق، وأن يصبح المسرح التفاعلي فناً شعبياً، لكونه لم يعتمد أسلوباً أو مدرسة بذاتها، وهو يسعى إلى مغادرة مسرح العلبة والعثور على أماكن بديلة خالية من العوائق بين فكر المتلقي ومرسلات العرض باعثاً الطقوس الروحية في جسد ممثله بكل قوة معبرين لجمهورهم بأنهم امتداد لبيئتهم وأفكارهم وارهاصاتهم ومعاناتهم الكونية، وبهذا صار يبحث عن أماكن تمتلك طقوساً روحية ليضع الألفة بين عرضه وناظريه.[2] ويمكن القول أن المكان في المسرح التفاعلي هو تفاعل تصاعدي للإحساس بالألفة الجماعية والذي يجعل المتلقي عضواً فعالاً في العرض.

5. النص في المسرح التفاعلي:

إن النص في المسرح التفاعلي مختلف تماماً عن النص في المسرح التقليدي، إذ أنه يأخذ الشكل النهائي بعد نهاية المسرحية، فقد اتسمت العروض المسرحية غير التقليدية باعتمادها على نصوص تستدعي فعالية الجمهور في اتخاذ قرارات معينة وتجربة حلول مختلفة.[3] "فالنص في العرض التفاعلي يجب أن يكون ذا لغة بسيطة، منطوقة أكثر منها مقروءة، فاستعمال اللغة المتداولة يسهل عملية التواصل، كون الجمهور عادة ما يكون متعدد المستويات اجتماعياً وفكرياً".[4]

ويلاحظ أن الممثلين أخذوا بالاجتهاد الجماعي مستعملين الارتجال في تأليف النص المسرحي، إذ بالإمكان أن يكون النص المعد في المسرح التفاعلي،

---

(1) جيمز رووز افنز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، تر: انعام نجم جابر، بغداد: (دار المأمون للترجمة والنشر)، 2007، ص 67.
(2) ينظر - انطوان ارتو: المسرح وقرينه، تر: سامية أسعد، القاهرة: (دار النهضة)، 1973، ص 85.
(3) سوزان بينيت: مصدر سابق، ص151.
(4) دليل التدريب في التقنيات المسرحية: مصدر سابق، ص126.

منتمياً إلى أي أسلوب مسرحي تقليدي فيما يخص الجزء الأول من العرض فهو ينقسم على قسمين، يتمحور الأول حول طرح القصة وشكل الاضطهاد وتشخيص القاهر والمقهور بأسلوب واقعي أو رمــزي أو تعبيــري، ولا يُحبــذ اســتخدام الأساليب التي تغيب فيها القدرة على الفعل والتأثير. كالسريالي واللامعقــول إذ يأخذ الطابع الميتافيزيقي دورهُ في ذلك، إذ أن التغيير يحصل بما هو ممكن على ما هو كائن.[1] والقسم الثاني من النص فهو الذي يخص التغيير الــذي يقترحــهُ المتفرج في أثناء العرض والقيام بالفعل المقترح بنفسهِ والإمساك بزمام الأمــور وقيادة الدفة على وفق ما يراه، وما على النص أيضاً أن يظهره حــول ســمات الشخصيات وأبعادها، هو أن يرســم لكــل شخصــية طبيعتهــا، أي أن تكــون الشخصيات واضحة المعالم لكي يتسنى للمتفرج – الممثل القيام بالتمثيل نيابةً عن الممثل الأصلي، وعلى النص أن يحتوي على أزمة سياسية أو اجتماعية تحــدث خللاً يراد من المتفرج إصلاحه وقت مشاركته.[2]

"والنص في المسرح التفاعلي يجب أن يثير مشكلة توجب تدخل المتفرجين الممثلين مما يدعو إلى إعادة عرض الــنص نفســهُ بالصــيغة التــي يقترحهــا المتفرجون، وعلية لا يحمل النص معاني تعليمية فقط وإنما تعليميــة بالصــيغة التبادلية والتلاقح الفكري الذي ينشأ عنهُ الإبداع والتفرد وتحريك الجانب التربوي لتعليم الجميع بما فيهم فريق عمل المسرحية الأصلي، لاكتشاف الســبل المثلــى للكشف عن الاضطهاد والتعليم على مقاومتهِ بل وقهره".[3]

ويرى الكاتب أن النص في المسرح التفاعلي اتخذ من التأليف الجمــاعي صيغاً عده، إذ قام بالتقاط جمل متشابهة في المضمون من مشاهد مختلفة وجمعها مع بعضها، وبإعادة التنظيم والتداخل في العناصر من مشاهد منفصلة بمعالجــة

(1) ينظر - سعد يقطين: من النص إلى النص المترابط - مدخل إلى جماليات الابداع التفاعلي، الدار البيضاء: (المركز الثقافي العربي)، 2005، ص115.
(2) ينظر - المصدر نفسه، ص117.
(3) نيك راو: تشخيص الآخر، مصدر سابق، 295.

أجزاء قصيرة، ومن الأمور التي ساعدت على التأليف الجماعي للنص في المسرح التفاعلي هو التصدي والاعتماد على الموضوعات الاجتماعية السياسية التي تهم الجمهور.

6. الممثل في المسرح التفاعلي:

يحتل الممثل عبر تاريخ المسرح مكانة أساسية في هذا الفن، فقد كانت بدايات المسرح الأولى مع الممثل ليظهر فيما بعد المؤلف والمخرج، حيث نلاحظ أن المخرج لم يظهر له دور مستقل إلا في العصر الحديث، وهناك الكثيرون ممن يرون أن المسرح هو فن الممثل بامتياز، ويجب على الممثل أن يمتلك الموهبة والخبرة وأن يطورهما ويصقلهما بالدراسة والبحث.

والممثل في المسرح التفاعلي يكون مدرباً تدريباً عالياً خلافاً لما يوحي به الطابع الارتجالي للأداء، ذلك أن القدرة على الارتجال والتجاوب مع المسار الذي يأخذهُ العرض وهو مسار غير متوقع يجب أن يقابل بمهارة عالية في الأداء.[1]

إذ يعبّر بوال عبر جسد الممثل عن السلوك الإنساني العفوي، فإن اللاإرادية التلقائية في الجسد الإنساني تسوقها دوافع تبحث عن الاندماج بعد التفكيك، وإعادة الصيغ إلى ما كانت عليهِ قبل العودة إلى الأصل، وهذا يتطلب جهداً كبيراً وتمارين جسدية ونفسية وجمالية، وبالتالي فإن الممثل لا يعمل مع مانيكانات أو كرات أو عصا، إنه يعمل مع كائنات بشرية فهو إذن يعمل مع نفسهِ في إطار الاكتشاف الإنساني اللانهائي.[2] فعندما يؤدي الممثل دوره في المسرح التقليدي فهو يعرف تمام المعرفة بما سيؤول إليه نهاية المطاف المتفق عليه مع المخرج وباقي الممثلين، أما سير المسرحية في المسرح التفاعلي فإن الممثل لا

---

(1) ينظر، - كاي، نك: ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، تر: نهاد صليحة، ط2، القاهرة: (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، 1999، ص 84.

(2) ينظر - اوجستو بوال: منهج اوجستو بوال في المسرح، مصدر سابق، ص40.

يعرف ما سيبدر من المتفرج – الممثل في أثناء المداخلة، لذا فإن على الممثل أن يتحلى بصفات أدائية عالية. إذ أن على الممثل أن يعرف بأن المتفرج – الممثل يمثل لأول مرة وقد لا يحسن اختيار أماكن وقوفهِ وجلوسهِ أو حركتهِ، لذا يتوجب على الممثل أن يعي ذلك فــ "الحركة يجب أن لا تكون اعتباطية بــل يجــب أن تكون ذات محتوى. والمسافة بين شخصين مهمة بمعيار الفكرة التي ينقلهــا.[1] "والذي يؤدي إلى معرفة متبادلة بالخبايا لدى الممثل ولــدى المتفــرج الممثــل، والاعتراف بالمتفرج بأنهُ قادر على المشاركة فعلياً ولا يجب علــى الممثــل أن يظهر أي أثر للنرجسية التي تنتشر عموماً في العروض المسرحية".[2]

7. السينوغرافيا في المسرح التفاعلي:

يستخدم المسرحيون الذين تلقوا العلوم المسرحية فــي إنكلتــرا وأمريكــا مصطلح (تصميم المناظر) وفي الكتب والدوريات التي تصدر باللغة الإنكليزيــة نادراً ما يستخدم مصطلح (سينوغرافيا) وبدلاً منه يستخدم (فن المنظر) ورغــم وضوح المصطلح ومهمته فإن البعض من المسرحيين يعتقدون أن (السينوغرافيا) تتعدى تصميم المنظر المسرحي إلى معالجة الفضاء المسرحي كــاملاً بجميــع العناصر المرئية بما فيها جسم الممثل والزي الذي يرتديه والإضــاءة الموجهــة على منطقة التمثيل، ويلاحظ أن المنظر المسرحي أو الصــورة المســرحية لا تكتمل إلا بوضع جميع تلك العناصر وتشكيلها، ولكن تلك المهمة تقع على عاتق المخرج بالدرجة الاولى مستعيناً بمهمات الفنانين الآخرين العاملين معه وكثيــراً ما يحدث أن يتولى المخرج نفسه تصميم مناظر مسرحيته وعنــد ذاك تمتــزج مهمته كمخرج ومهمته كسينوغراف.[3] ويندرج تحت هذا المصطلح كــل مــن الإضاءة والأزياء والديكور والماكياج إذ أن عروض المسرح التفاعلي التي كانت

---

(1) ينظر - المصدر نفسه، ص36.

(2) اوجستو بوال: ألعاب للممثلين وغير الممثلين، مصدر سابق، ص264.

(3) ينظر - سامي عبد الحميد: من المسرح الشعبي إلى المسرح الشامل، مصدر سابق، ص154.

تقدم خارج الصالة لم تكن بحاجة إلى الإضاءة حتى، لأنها إما تكون تحت ضوء الشمس أو باستخدام إضاءة المكان المُستخدم نفسهُ. وكانت الإضاءة في المسرح التفاعلي محددة في بعض صيغهِ المسرحية التي كانت تقدم في صالات العرض التقليدية بوصفها أحد العناصر الجمالية في العرض، ولم يكن هناك اهتمام لهدف معين عبر الإضاءة وإنما بشكل عام، ومع ازدياد الاهتمام بجماليــات العــرض ستزداد قدرتهُ على التحفيز. ولم يكن للديكور مكانٌ مهمٌ في المسرح التفــاعلي، فالديكور الذي استخدم في المسرح التقليدي من فخامة وحجم وقدرة على التعبير لم يعد يؤدي ذات الأهمية إذ لم يعد يتجاوز عدد بسيط من "طاولات وكراســي" ولا شيء غير ذلك.[1]

"وغاب الماكياج عن مكملات العرض المسرحي التفاعلي لأنهُ قد يكــون ستاراً أو غطاء يخفي معالم الظالم الحقيقية من ناحية، وعدم الاهتمام بالماكيــاج جاء متعمداً لأنه يعتبر من المكملات التي بحاجة إلى مقومات ماليــة، حيــث أن الجانب المادي كان مرهقاً إلى حد إلغاء فكرة مسرح وتجربة بــوال التفاعليــة بأكملها لعدم توافر الأموال اللازمة، لأن الحكومة المحلية في وقتهــا لــم تكــن تشاطر المضطهدين آمالهم وتطلعاتهم".[2]، كما غُلِّب استخدام بعــض العناصــر الجمالية في المسرح التفاعلي على عناصر أخرى، فالموسيقى كانت تساعد على إضفاء الجو النفسي اللازم للتحفيز والتشجيع المــوجهين للمتفــرج – الممثــل والعرض ليس تبشيرياً، فهو لا يحمل أية رسالة، ولا أقوالاً حكيمة وإنما مجــرد شكوك وقلق سوف تحفز على التوصل إلى حكم وفعل وسط الجمهور المحتشد، لهذا السبب يمكن استخدام الموسيقى.[3] لأنها تساعد في شحذ النفس وتحريضــها للقيام بأفعال قد يتعذر على الفرد القيام بها إذا ما غابت الموسيقى.

أما الأزياء والملابس في هذا المسرح فتعبر عن جزء ليس بالقليــل ممــا

---

(1) ينظر - اوجستو بوال: ألعاب الممثلين للممثلين وغير الممثلين، مصدر سابق، ص242.
(2) اوجستو بوال: المسرح التشريعي، تر: وليد أبو بكر، رام الله: (مسرح عشتار)، 2009، ص29.
(3) ينظر - براين ديفيد فيلبس: مصدر سابق، ص22.

تنطوي عليه الشخصيات، فكانت مقتصرة على الممثلين فقــط فــي العــروض التقليدية، ألا أن تطوراً قد حصل في المسرح التفاعلي علــى صــعيد المتفــرج المشارك، الذي أصبح يرتدي أزياء الممثلين الذين يقوم المتفرج بلعب أدوارهــم فــإن الملابس يجب أن تكون مما يسهل على المتفــرجين الممثلــين ارتــداؤها وخلعها. فالمشارك يرتدي الملابس أمام الجميع لذا لابد أن تكون مناسبة لــذلك، كما أن هذا المسرح يسعى إلى دمج الجمهور بكــل عناصــر العــرض والتــي بالإمكان توافرها، حيث يتميز الناس بأشكالهم، وقد يعبر الزي أو الملــبس عــن شخصية الإنسان أو عن مهنتهِ، إذ يظهر ذلك واضحاً حيث أنهــا تســاعد فــي توضيح معالم الشخصية كما يجب أن تُعْرَف الشخصية مــن خــلال ملابســها والأدوات التي تستخدمها.[1] "فالملابس والاكسسوارات يجب أن تكــون واقعيــة مشحونة واضحة محفزة، ومع ازدياد الاهتمام بجماليات العرض ستزداد قدرتــهُ على التفاعل وتزداد مشاركة الجمهور فيهِ، فيكون مثيراً وملفتاً للنظر أن تــرى متفرجة ممثلة تصعد وترتدي ملابس دورها قبل أن تبدأ التمثيل يشعر المتفــرج الممثل بأمان أكبر، وبأنهُ واحد من شخصيات العرض".[2] ذلك أنه يــتمكن مــن الانسجام في الأداء الارتجالي بعد ارتدائه أزياء الشخصية التي اختارها وتقــديم حل أفضل على وفق ما يرى لمنع حصول الاضطهاد، فضلاً عن تحقيق الانتباه والتفاعل مع باقي جمهور المتفرجين في متابعتهم أحــداث الفعــل المعــروض أمامهم.

---

(1) ينظر - يورجين هابرماس: الأخلاق والتواصل، تر: حمدي أبو النور حسن، بيروت: (دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع)، 2009، ص85.

(2) اوجستو بوال، ألعاب للممثلين وغير الممثلين، مصدر سابق، ص262.

الفصل الثاني

مرجعيات المسرح التفاعلي

عند مراجعة التجارب الحديثة في المسرح العالمي والتي بدأت منذ مطلــع القرن العشرين، وجد الكاتب أن هناك عدداً من المرجعيات الفكرية والتقنية التي استفاد منها المسرح التفاعلي بشكل مباشر أو غير مباشر في تجاربه المسرحية، ويعتقد الكاتب أن لا شيء جديد في مجالات الثقافة والعلوم لا نجد له جذوراً في القديم، فالجديد دائماً ينبع من القديم ويتقدم عليه، وقد حاولت هذه التجارب إظهار تناقضات هذا العصر وما يحمله من انقسام وتشظي في النفس البشرية وما تعانيه من جراء هذا التمزق، كما عبرت بشكل واضح عن بحث الإنسان عن قيم العدالة والمساواة وتوق الإنسان إلى الانعتاق من القيود التي أصبح تحت وطأتها والتي فرضتها عليه المجتمعات الصناعية، والمحاولة اليائسة منه للتخلص مما خلفتــه الحروب من دمار والبحث عن قيم جديدة ومجتمع جديد. امتــاز هــذا التجديــد بالبحث عن علاقة متميزة مع المتلقي، من خلال البحث عن معنــى للتواصــل والتفاعل مع الآخر عبر استخدام تقنيات جديدة لتشكيل العرض المسرحي للتعبير عن رؤية أكثر تفرداً، فــظهرت تجارب عدة في المسرح تحت تسمية المســرح التجريبي أو الطليعي أو البديل، وغيرها من المسميات التي تتفق ومبادئ المسرح التفاعلي التي اتسمت بتغيرات في القواعد الفنية الأساسية، والتي تم توظيفها في الممارسة المسرحية والمتمثلة بالرؤية الاخراجية، وتأسيس الفضــاء، وطريقــة التمثيل، والعلاقة مع المتلقي.

ومن الناحية المسرحية فالمسرح التفاعلي وليد صيغ مسرحية عديدة سبقته، وإن حركة الإبداع في المسرح لم تتوقف عند تيار أو اتجاه مســرحي أو عنــد مخرج أو منظر محدد، بل لازال الكثير أمام المعنيين الذين يؤمنــون بخــوض

غمار الابتكار والإضافة ليكتشفوا أشكالاً وأنواع أخرى من صيغ الإبداع، فقد برزت الكثير من الاتجاهات والتيارات والفرق والمعامل والورش المسرحية، كما وبرزت الكثير من الأسماء المهمة التي لازالت تعمل في مجال المسرح وتقدم الإضافات والابتكار والتي شكلت بمجملها إرثاً للمسرح المعاصر، وأشرت بوضوح تطور الحراك المسرحي والذي سيتطرق لها الكاتب في هذا المبحث.

فيسفولد مايرهولد: (*)

يُبين (مايرهولد) طبيعة العلاقة بين أطراف العمل المسرحي (الممثل والمخرج والمؤلف والجمهور) فيقول أن هناك نوعان من العلاقات: علاقة مثلثة وأخرى مستقيمة، العلاقة المثلثة يقف المخرج على قمة هذا المثلث والأطراف (الممثل/المؤلف) وبذلك فالمخرج يجري التدريبات وصولاً إلى تحقيق فكرته الذاتية، فهو يُشَبه بقائد الأوركسترا، وهذا النوع من العلاقة يتطلب ممثلاً بلا شخصية ولديه صفات تقنية ويعمل على نقل أفكار المخرج إلى المتفرج، أما العلاقة المستقيمة فهي تكشف عن روح الممثل الحقيقية الذاتية للمتفرج، بعد أن جسد عمل المخرج والذي بدوره جسد عمل المؤلف، ولا يعمل المخرج هنا إلا في تحديد الإيقاع حتى لا يتحول العمل إلى فوضى فأداء الممثل هنا أداء حر.[1]

كان (فسيفولد مايرهولد) من أوائل المخرجين الذين خرجوا عن المذهب الطبيعي في الإخراج وعن منهج (ستانسلافسكي) وهذا ما دفعه إلى البحث عن أشكال مسرحية جديدة، وهذا ما دعاه إلى الأسلبة في أعماله من خلال تطبيقه للأسلوب الانطباعي، هذا الأسلوب الذي ابتكره (مايرهولد) والذي نراه متجسداً في عرض (الأخت بياتريس) كان يهدف من خلاله إلى خلق علاقة من نوع

---

* مايرهولد: (1874- 1940) ولد بمدينة بنزا الروسية انضم إلى فرقة موسكو الفنية (1898)، ترأس عام 1902 جمعية الدراما الجديدة، تأثر بالمذهب الرمزي والانطباعي، ارتبط مفهومه عن الأسلبة بالتعميم والرمز. ينظر، فسيفولود مايرهولد، في الفن المسرحي، الكتاب الأول، تر: شريف شاكر، بيروت: (إصدار الفارابي)، 1979، ص6.

(1) ينظر- سعد اردش: المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، العدد (2) الكويت: (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، 1979 يوليو، ص164.

مختلف مع المتلقي لاستثارة تفكيره وخياله، إذ حاول (مايرهولد) أن يخلق نوعاً من التقارب بين الممثلين والجمهور.[1]

وقد حول الممثلين إلى دمى بل أنه فعلاً قدم دمى على المسرح وذلك في عرض (الاستعراض الصغير) حيث مزج مايرهولد بالفعل بين الممثلين والدمى، "كان عرضاً جريئاً ومثيراً، يتحرك بالمسرح بعيداً عن الواقعية، أنوار الصالة مضاءة مثل أنوار الخشبة، وذلك كي يرفع حرارة الجمهور، وفي الوقت نفسه يتيح للممثل أن يرى الأثر الذي يحدثه في المتلقي على نحو مباشر".[2] أي دون اندماج في الأداء، ولهذا بحث عن وسائل تعبيرية أكثر من الكلمات، واعتبر أن الأداء الصامت أرقى من الكلمات، وقد حاول تحطيم الحواجز بين الخشبة والصالة فعمل ممرات ودرجات تصل الخشبة بالصالة، وجعل الممثلين يتحركون بين الجمهور، ففي بعض العروض جعل الصالة على هيئة حانة يجلس الجمهور على موائدها، ويدور الممثلون بينهم كالنادي الليلي ولم يكن (مايرهولد) ومخرجو المسرح وحدهم من طرح فكرة مشاركة الجمهور في العروض، بل شاركهم في ذلك بعض الكتاب والمفكرين، فقد طالب (باسيلاف ايفانوف)[*] بالعودة إلى "مسرحيات الأسرار" والتي كان الممثل والمشاهد يتحدان فيها معاً في خبرة دينية مشتركة كما أكد (بلاتون ميخائيلوفيش كيرزستر)[**] "لا يقتصر الجمهور على المشاركة النشطة في العرض، بل يشارك أيضاً بالعمل في مختلف أقسام المسرح"[3].

وعبر ما تقدم بالإمكان تلمس تأثرات المسرح التفاعلي في طريقة العمل مع الممثلين، وخلق تجربة مشتركة مع الجمهور بالتغيرات في مفهوم خشبة

---

(1) ينظر - جيمس روس ايفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، تر: فاروق عبد القادر، القاهرة: (دار الفكر المعاصر)، د.ت، ص42.
(2) سعيد الناجي: التجريب في المسرح، الشارقة: (دائرة الثقافة والإعلام)، 2009، ص75.
(*) ايفانوف: شاعر روسي رمزي وكاتب مسرحي، جيمس روس انفايز، مصدر سابق، ص 49.
(**) كيرزستر: مفكر اجتماعي روسي، جيمس روس انفايز، مصدر سابق، ص 56.
(3) جيمس روس ايفانز: المصدر نفسه، ص46.

المسرح واستخدام الدمى وأداء الممثلين عند (مايرهولد).

نيكولاي يفريموف:

رأى المسرحي الروسي (نيكولاي يفريموف) (1879- 1953) "أن المسرح احتياج عضوي مثل الجوع والجنس والهدف الحقيقي للمسرح هو مسرحة الحياة".[1]، فقد اعتبر أن لدى الإنسان غريزة كامنة أكثر للتحول والتي تجعل كل شخص راغباً لأن يصبح شخصاً آخر غير شخصه، وأن يحول الحياة إلى شيء أكثر امتاعاً، وإن مثل هذه الغريزة تتقدم على كل الاهتمامات الجمالية لأنها تجعل المسرح مرآة للحياة، وبهذا فأن مهمة المسرح أن ترينا الحياة كما تستحق أن نحياها إلى أقصى حد، عن طريق التحكم العالي بالتمثيل والأقنعة والمنظر غير الواقعي.

واستخدم (يفريموف) المسرح كوسيلة علاجية متأثراً بآرتو باعتباره "المسرح مكان للتطهير يسحب الروح إليه" أي نقل المتفرج إلى داخل المسرحية كمشارك من خلال مشاهدته للبطل الذي اعتبره (الأنا البديل) ولهذا جعل التمثيل والإضاءة والمناظر وجميع عناصر الإنتاج تعكس الحالة العاطفية والفكرية للبطل، وهذا ما انتهجه التعبيريون الألمان كما أعطت فكرة مسبقة عن الدراما العبثية. كما اهتم (يفريموف) بالكوميديا ديللارتي والتأثيرات البصرية وأعطى أهمية ثانوية للنص "نحن نرى بعيوننا وليس بآذاننا".[2]

"قدم (يفريموف) المسرحيات القديمة بأسلوب جديد وذلك باستخدامه فضاء عرض جديد وذلك في عرض (روبين وماريون)، فقد حول الصالة إلى ما يشبه بهواً في قلعة تعج بالفرسان والسيدات والخدم والعازفين ومن إليهم من جمهور من زمن المسرحية الارتا وجعل الممثلين يدخلون، فيقيمون الخشبة التي سيلعبون

---

(1) Oscar Brockett, Ibid, P. 329-331.
(2) Oscar Brockett, Ibid, P. 261.

فوقها، ويعدون أدواتهم، ويكشفون أمام الجمهور كل أسرار الصــنعة".[1] وهــذا يعني أن الخشبة لم تكن ثابتة معدة للعرض وإنما تم إعدادها في أثناء العــرض، وفي هذه الحالة لا يستبعد أن يشارك الجمهور في عملية الإعداد هذه.

وكان أحد العروض (عاصفة في قصر الشتاء) لــــ (يفريمــوف) عــام 1920، أعاد فيها تقديم انتصارات الثورة البلشفية، إذ قدم هذا العرض في ثلاث ساحات رئيسة، واحدة منها (قصر الشتاء) وشارك في العــرض ثمانيــة آلاف شخص، وعزفت الفرقة الموسيقية المؤلفة من خمسمائة عازف أغاني الثــورة، وجعل البارجة الحربية (اورورا) تطلق صفاراتها، كان (يفريموف) يقــود هــذا العرض بمكبر للصوت يساعده معاونون وزعهم في نقاط مختلفة، وفــي نهايــة العرض يتم إقامة شجرة حيث تلتقي الجماهير في احتفال سنوي وفيما يبدو، لــم يعد هذا العرض مسبقاً بشكل كامل، وإنما تم إعداد خطة عامة، وهــذا منطقــي نتيجة لضخامته، وإنما تم اكماله في لحظة العرض مــع وجــود الكثيــر مــن المفاجئات المحتملة أثناء العرض.[2] وبالتأكيد فإن مشاركة الجمهور مسألة حتمية باعتبارهم محتوون في بيئة العرض، إضافة إلى الكثير من الارتجــالات غيــر المخطط لها والمحتمل أنها قدمت في هذا العرض وهذا ما جعلــة يقتــرب مــن المسرح التفاعلي ويندرج ضمن مرجعياته.

اروين بسكاتور :

سعى بسكاتور صاحب المسرح السياسي إلى إعادة تشكيل العلاقــة بــين الإنتاج والتلقي، ولذلك فهو لجأ إلى تقنية وضع الممثلين بــين المتلقيــين، إلا أن مسرح (بسكاتور) كان بمثابة أداة سياسية بشكل أساسي، فعرضه المسمى (المادة 218)، والذي أقام من خلاله حواراً مع المتلقي، قد أحرز تغييراً سياسياً عنــدما شارك الجمهور في تعليقاته، كما كان يقدم وجهات نظر معارضة للقانون وفــي

(1) جيمس روس ايفانز: مصدر سابق، ص49.
(2) ينظر- المصدر نفسه.

نهاية العرض، صوت المتلقي ضد هذا القانون، وأدى هذا العرض إلى مسيرات ومشاغبات في الشوارع.[1] إن هدف (بسكاتور) هو جمهور الطبقة العاملة، وهو ما أدى به إلى تكوين مسرح البروليتاريا، الذي قدّم عروضه في الأزقة والأحياء الصناعية ومن الذين تركوا أثراً في (بسكاتور) هو المهندس المعماري (والتر جروبيوس) فكان أثره واضحاً عند بسكاتور خصوصاً نظريته في العرض المسرحي ونموذجه عن المسرح الشامل، لقد ارتبطت أفكار(جروبيوس) بالعنصر المعماري في المسرح، إلا أن هذه الأفكار كان في طرحها إمكان جعل خشبة المسرح تحيط بالمتلقي، وقد طوّر (بسكاتور) من هذه المفاهيم، في توظيفه كل الوسائل المتاحة في المسرح بهدف وصل المتلقي وصلاً مطلقاً بالمسرحية.[2]

في حين كان يُحسب لحضور المتلقين بوصفهم عنصراً أساسياً في العرض المسرحي، حسابه الخاص، ألا أن هذا لم يكن كافياً بالنسبة إلى (بسكاتور) الذي كان بإمكانه أن يحدد الخلفية السياسية والاجتماعية لنسبة كبيرة من جمهوره وذلك بشكل يساعده على توظيف حضور المتلقين في العملية الإخراجية. في العشرينات من هذا القرن استخدم (بسكاتور) قطاع البروليتاريا في العملية المسرحية على الرغم من افتقادهم إلى التمرين والتدريب المسرحي، وإن شعارات معينة، وإيماءات، ونبرات، لها دور في استثارة ردود أفعال الجالسين خاصة من اتحاد العمال، وكانت ردود أفعالهم متنوعة.[3]

ويرى الكاتب أن ردود أفعال المتلقين، كانت توضع في الاعتبار في نص العرض، إما في ضوء توقع رد فعل معين، من قبل مجموعة اجتماعية محددة، أو من خلال إمداد الممثلين بكل ما يستثير المتلقي، وعلى هذا الأساس، يجوز لنا القول، أن (بسكاتور)، لم يحرر متلقيه تماماً، إذ كان يتم ضبط دور المتلقي – ولا

---

(1) ينظر - شفيق مقار: دراسات في الأدب الأوروبي المعاصر، سلسلة الكتب الحديثة العدد (43) بغداد: (مطبعة الأديب)، 1973، ص 141.

(2) ينظر - عمر فؤاد دواره: دور المخرج بين مسارح الهواة والمحترفين، القاهرة: (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، 2006، ص253.

(3) ينظر - المصدر نفسه.

نقول التحكم فيه تحكماً كاملاً – بينما السلطة الكاملـــة تُمـــنح للـــنص، وعمليـــة الإخراج الدرامي، ومن ثمّ فإن الاتصال الكامل الذي أحدثـــه بســـكاتور، بـــين الشفرات الثقافية، لكل من المسرح والمتلقي، له أهميته الخاصـــة بالنســـبة إلـــى دراسة كدراسة المسرح التفاعلي كونها تهدف إلى الاشراك الحقيقي للمتلقي.

بروتولد برخت : (*)

وظيفة المسرح بالنسبة لــ (برخت) هي معالجة نقدية للمشاكل الاجتماعية ولكن بطريقة خاصة وشكل جديد عن المسرح الأرسطي، وهو أن كتب أغلـــب إعماله وأخرجها ألا أنه لم يجعل الدراما ألا كوساطة، أو سبيل لنشر فكرة، تـــتم عن طريق لعب مسرحي تطبيقي ومع قراءة إخراجية يكون فيها العمـــل داخـــل التمرين نقطة لارتكاز العرض لاحقاً لاسيما أنه استخدم مبدأ التغريب القائم على التقطيع والسرد والتعليق والغناء أما التمثيل فإنه لا يريد من الممثل الاندماج في الحدث يقدر ما يكون ناقلاً له حيث يتحول العرض إلى فرجة.

سعى (برخت) إلى تغيير المجتمع منطلقـــاً مـــن الإيديولوجيـــة الثوريـــة الاشتراكية التي كان مؤمناً بها. فلقد رفض الأســـلوب التقليـــدي فـــي العـــرض المسرحي، وكان انتقاده لهذا المسرح شديداً لأنه رأى أنه يفصل بـــين الجانـــب العقلي والجانب العاطفي، ولا يسمح للمتلقي بالتأويل لأجل التغيير لأن التأويـــل يعني أن الإنسان متجاوز للواقع.[1] كان هدف (برخت) في دفـــع المتلقـــي إلـــى التفكير بدلاً من الاندماج، وبهذا تمكن من أن يجمع بين المتعة الجماليـــة التـــي يحققها للمشاهد، والمهمة التعليمية حيث أن التطور المتواصل أدى إلى امتـــزاج كلا الوظيفتين التسلية والتعليم. فلو أن جميع المجهودات أصرت على تقديم فكرة

(*) برتولد برخت: (1898 - 1956) كاتب مسرحي وشاعر ومخرج ومنظر ألماني بدأ حياته المسرحية بسلسلة من المسرحيات التجريبية التي تأثرت تأثيراً قوياً بالأساليب التعبيرية للمزيد ينظر: تلر، جون، رسل، الموسوعة المسرحية ج1، مصدر سابق، ص81.

(1) ينظر- منى سعد أبو سنه: (الاغتراب في المسرح المعاصر، مجلة عالم الفكر)، المجلد العاشر، العدد الأول، الكويت: (وزارة الثقافة) 1979، ص148.

اجتماعية لاستطاعت في نهاية المطاف أن تؤدي بالمسرح إلى حالـــة يســـتطيع معها، وبمساعدة الوسائل الفنية، أن يقدم صورة عن العالم وأن يكـــون نمـــاذج للحياة الاجتماعية للناس كفيلة بمساعدة المشاهد على فهـــم وســـطه الاجتمـــاعي واستيعابه بالفعل والعواطف "إن عملية التغيير في المسرح تعني عند (برخـــت) رفض الدراما الأرسطية واستبدالها (بالمسرح الـــلاأرسطي) الذي عُدَ أنه يتناسب ومسرح القرن العشرين".[1] وهذه الميزات نجدها في عمل المســـرح التفـــاعلي "فالمتفرج عند (برخت) حاضر في العرض وهو الذي يحدد طبيعـــة حضـــوره ولذلك فشخصياته لا تحتفظ بأي إيهام يشير إلى عدم وعيها بوجود المتفرج، مما يوجب عليها أن تكشف عن نفسها وعن علاقاتها عن طريق لمحات تلقيها بعناية، ثم تبقى محتفظة بمظهرها كعناصر جوهرية في أحاديثها. (فبييلجيا فيلاسوفا) في مسرحية (الأم)، تبدأ بمخاطبة الجمهور مباشرة تشرح له من هي، والمشاكل التي تواجهها".[2]

وسعى ممثله عند محاكاته للشخصية بأن لا ينقل مشاعرها وعواطفها نقلاً مباشراً إلى المتلقي، بل عرض للشخصية كمشاعر وأراء وعواطف مع إضـــفاء الطابع النقدي، أي أن يكون هناك تعليق من قبل الممثل علـــى الشخصـــية، لأن هناك علاقة تبادلية قائمة على أساس النقد والتحليل من قبل الممثل لشخصيته مما يخلق علاقة تبادلية أخرى بين الجمهور والشخصية وهي أيضـــاً قائمـــة علـــى التحليل والنقد. ولإيجاد علاقة جدلية بين الجمهور والممثل مما دعا إلـــى كســـر (الجدار الرابع) ذلك الجدار الوهمي الفاصل بين المتلقي والممثل.[3]

وفي ضوء ما تقدم يرى الكاتب أن مسرح (برخت) من المرجعيات المهمة للمسرح التفاعلي كونه يشترك في عدة خصائص منها إشراك الجمهـــور وهـــدم

---

(1) برتولد برخت: مصدر سابق، ص143.
(2) رونالد غراي: برخت، تر: نسيم مجلي، القاهرة: (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، (د.ت)، ص91.
(3) ينظر - صلاح الدين البدوي: برتولد برخت إنسان ورجل مسرح، مجلة الحياة المسرحية، العدد (69 - 70)، دمشق، (المعهد العالي للفنون المسرحية) 2009، ص ص33، 34.

الجدار الرابع والارتجال، وهدفه التعليمي والترفيهي، كما أن شخصية الراوي في المسرح الملحمي تتسق كثيراً مع شخصية الميسر في المسرح التفاعلي.

نيكولاي أخلبكوف:

ارتبط المسرح المعاصر في الاتحاد السوفييتي بالمخرج (نيكولاي أخلبكوف 1900 – 1966) الذي يتربع على قمة المجددين الروس في تميز أساليبه الإخراجية الأكثر تجديداً من كل الذين سبقوه، فقد استخدم نظريات مايرهولد وتبنى مونتاج (ايزستاين)(*) في السينما واعتمد الإدهاش في عروضه، وقد اقتبس العديد من تقنيات السينما في معظم أعماله وحاول إشراك الجمهور في العمل.[1] "وقد قاده استخدام تقنيات السينما هذه في المسرح إلى الخروج من مسرح (العلبة) التقليدي لهذا جرّب استخدام (منصات التمثيل) فهو حين عدد الخشبات أصبح قادراً على أن يقطع من مشهد لمشهد، وأحياناً يجمد الحدث وسط المشهد وينتقل لآخر ثم يعود له من جديد، وهكذا بدل أن يعقب المشهد بتتابع منطقي استطاع تطوير استخدام المونتاج في المسرح".[2] قد حطم البرواز المسرحي وقدم مسرحه في أشكال دائرية ومستطيلة وسداسية الأضلاع، كان شيئاً لم يحاوله أحد أو حلم به من قبل، إذ سعى اخلبكوف وراء مهمة اجتماعية أخرى تتطلب نوعاً أخر من تصميم المنصة، والمهمة الاجتماعية التي سعى إليها (اخلبكوف) هي خلق علاقة متميزة مع الجمهور عن طريق تقليص المسافة بينه وبين الجمهور واحاطته به، وهذا ما يؤكده بنفسه "إننا نسعى إلى إقامة علاقة حميمة مع الجمهور لذا فنحن نحيطه من كل الجوانب، نحن أمام المتفرج، وإلى جانبه، وفوقه، وربما تحته أيضاً. إن الجمهور في مسرحنا، يجب أن يكون جزءاً

(*) ايزستاين: مخرج سينمائي سوفيتي، جيمس روس ايفانز: مصدر سابق، ص126.

(1) ينظر- سامي عبد الحميد: مصدر سابق، ص43.

(2) جيمس روس ايفانز: مصدر سابق، ص126.

فعالاً في العرض".[1] وهذا يتسق وما يطرحه (المسرح التفــاعلي) مــن حيــث الإشراك كما مر في المبحث الأول، هذه الرغبة في كسر الحدود بين الممثلــين والمتلقي قادته للتفكير في تغيير مكاني له إذ أجلس اخلبكوف المشــاهدين علــى خشبة المسرح وهذا بحد ذاته يعد تحطيم للتوزيع التقليدي للممثلين والجمهور، في عرض (قضبان الحديد)، لم يكن هناك خشبة مسرح ولا صالة للمتفرجين، وقــد بنى أحد جوانب الصالة على شكل ضفة نهر عالية غير مستوية، خمسة أقــدام، ووسط الصالة نتوء ضخم، وبين هذين الحدين وضع مقاعد لجلوس المتفــرجين، فقد كان تصميمه للعرض ما يشبه المعركة الحقيقية، وجعل المشاهدين وكــأنهم فعلاً داخل الحدث الدرامي، بحيث أصبح المتفرجون والممثلــون كــلاً واحــداً، وعانقوا بعضهم بعضاً وكأنهم داخل الحياة.[2] ويرى الكاتب أن هــذا العــرض يعتبر نموذجاً بدائياً مبكراً للمسرح التفاعلي.

اشتمل التجديد الذي أحدثه (اخلبكوف) طريقة التمثيل، فقد استخدم أســلوباً مع ممثليه قريباً من الأسلوب التعبيري، فقد استخدم الممثل كإشارة إلــى موقــع مكاني حيث ألبس الممثل مِئزراً أزرقاً وقناعاً وجعله ملتصقاً بالأرض وهو يهز قطعة قماش زرقاء مخضرة ويخلق أمواجاً، إشارة إلى قناة بحرية، وجعل ممثلين يجلسان مقابل بعضهما ويبسطان غطاء، إشارة لطاولة، بهذه الطريقة تمكن مــن نقل وظائف الخشبة إلى الممثلين. وفي مشهد العاصفة يستخدم مجموعــة مــن الممثلين يرمون بعضهم بقصاصات ورق، محدثين ضــجيجاً بأصــواتهم بجــو كرنفالي رمزاً للزوبعة، وهذا يُعَد وسيلة لتصــوير (منــاخ) الفعــل- الإشــارة للعاصفة، وهذا يوضح تأثره بالمسرح الصيني والياباني.[3] أما موضوع العرض فهو يصور معسكرات السجون في المنطقة القطبية على أنها مؤسسات صــالحة

---

(1) اوديت أصلان: فن المسرح، تر: سامية أحمد أسعد، ج2، القاهرة: (مكتبة الأنجلو المصرية)، 1970، ص740-741.

(2) ينظر - جيمس روس ايفانز: مصدر سابق، ص127.

(3) ينظر- جندريك هونزل: ديناميكية الإشارة في المسرح، تر: ادمير كورية، مجلة الحياة المسرحية، العدد (28-29)، دمشق: (وزارة الثقافة - مطابع وزارة الثقافة)، 1987، ص35.

لإعادة بناء شخصية المنحرفين اجتماعياً.

ويرى الكاتب أن التجديد الذي سعى إليه (اخلبكوف) قد تأثر به مخرجو المسرح التفاعلي بشكل أو بآخر، ومحاولة إدخال المتلقي في بيئة العرض عبر إحاطته من كل الجوانب، وهذا يجعل من (اخلبكوف) أحد المراجع المهمة للمسرح التفاعلي.

جان لوي بارو:

يتضح تأثير المخرج الفرنسي (جان لوي بارو) (1910- 1994) بالجوانب التقنية عند (ارتو) خالقاً مسرحاً شاملاً، وصنف الممثل كاللاعب الرياضي، الذي له دراية بالعواطف. تأثر بالنزعات الصوفية والشرقية والأساطير و(اليوغا الهندية والكابالا Cabala)[*] التي لدى (ارتو)، ومثلت هذه أساس أفكار (بارو) حيث تشكل الوحدة بين ما هو نفسي وما هو فسيولوجي وعبر عنها بمقالة بعنوان (كيمياء المسرح) واهتم بمفهوم (ارتو) حول اللغة الجسدية الكونية التي توحد بين الفضاء المسرحي الشامل والحياة الداخلية الخفية.[1] إلا أن (بارو) يميل إلى الربط بين المسرح المقدس ومفهوم المراسم وليس الهمجية البدائية كالتي عند (ارتو)، والصورة المسرحية عند (ارتو) هي التجلي أو التغيير من خلال العذاب، وينحصر العنف عنده بالاغتصاب، لكن الصورة المسرحية عند (بارو) تتركز في المشاركة والذي يصبح فيه العرض المسرحي تآلفاً بين الممثلين والجمهور، أي أن يمنحه كل نفسه من خلال مبادلة أو فعل مشاركة مقدسة وبواسطة التوحد العاطفي يتمكن كل فرد بإعادة روح جمعية يشترك فيها مع الآخرين.[2] وهنا يقترب (بارو) من المسرح التفاعلي من حيث صلته بالجمهور.

(*) الكابالا: تدريبات معينة تؤدي إلى إحداث حالة من الوجد، يصبح فيه الجسد أداة للروح، ينظر- جندريك هونزل، المصدر نفسه، ص36.

(1) ينظر - كريستوفر اينز: مصدر سابق، ص179- 180.

(2) ينظر - المصدر نفسه، ص181.

وفي مسرحه الشامل اعتبر (بارو) أن المسرح كفن حي من لحم ودم وهو في أساسه واقعي، ولكنه أيضاً "فن لا يكون النص فيه إلا جزءاً صغيراً، فهو مثل الجزء الطافي من جبل الثلج لا يمثل إلا ثمناً واحداً من الكل، أما الأجزاء السبعة الأخرى فهي جذور غير مرئية، أي تلك التي تخلق الشعر أو دلالة الواقـــع".[1] تميزت انتاجات (بارو) بالكمال التقني والتعقيد وفي استخدامها لوسائل متعـــددة لذلك بدت محيرة.

إن المسرح الشامل الذي حاول (بارو) خلقه إنما جاء مزيجاً مـــن تطـــور لتقنيات عروضه المبكرة التي جمعت بين السيرك، وموسيقى العرائس، والأغاني الإيقاعية، الأقنعة، الحركات الرياضية من مسرح الكابوكي، التمثيل الإيمـــائي، بهدف خلق بيئة خاصة بالشخصيات ودمجها بالطبيعة حولهـــا، وكمـــا عُـــدَ أن عرضه بمثابة (لعبة درامية) حيث يشـــارك ممثلـــون متجولـــون، ويختلطـــون بالجمهور، والفعل الدرامي يحيط بالجمهور، وقد عمل منصات بين المقاعد وقدم عرضه على (حلبة سيرك) لتحقيق ذلك، وفي عرض آخر عمل منطقة التمثيـــل على هيئة صليب في وسط قاعة المشاهدة، حيث يدخل الممثلون بـــين صـــفوف المتفرجين، وأزاح التعبير الجسدي لغة النص، وتم إبراز الأنساق الصوتية فـــي اللغة على حساب المعنى الذهني، وذروة العرض مثلتها الحركات الأكروباتيـــة كما لعبت الإضاءة دوراً في زيادة الإيقاع للوصول إلى الذروة التي حملت طابع التنويم المغناطيسي.[2]

وقد عدَّ الكاتب تجربة (بارو) مرجعاً للمسرح التفاعلي كونها تشترك معه من حيث إشراك الجمهور وإحاطة الممثلين به، واستخدامه لفضـــاءات مغـــايرة ومنصات مختلفة، كما أن نصه لا يشكل إلا الجزء اليسير وغالباً ما يكون مستمداً من الجمهور.

---

(1) Oscar Brockett, Ibid, P. 558.

(2) ينظر - كريستوفر اينز: مصدر سابق، ص ص 198-199.

الن كابـرو :

ارتبط اسم الن كابرو بـــ (مسرح الواقعة) وهو رسام ومؤرخ ارتبط اسمه بالفن المتعدد الوسائل (1927) وهو الذي أعطى للواقعة عنوانها، وكان جزءاً من اهتمامه البيئة التي عدَها امتداد للمفهوم الذي يقضي بأن يشـــمل الفـــن الوضـــع الكامل الذي يُرى أو الذي يحدث فيه الحدث، وقد طور عمله فـــي الخمســـينيات وأخذ يؤمن بأن جميع الذين حضروا العرض أصبحوا جزءاً من البيئة وبالتـــالي بدأ تدريجياً بمنحها الأشياء التي تجعلها فاعلة.[1] "تميزت أعمال (كابرو) بأن لها صبغة (تشكيلة – مسرحية) وهو يؤكد على أن المشـــهد لا يتكـــرر لاخـــتلاف عناصره، ويعد أن هذه محاولة لإيجاد جو معين يحتوي على أصوات وأحاسيس وحركات وروائح متنوعة وملصقات وبالتالي فهو يضع المشاهدين فـــي عـــالم تشكيلي في بنائه بما يشبه الرسم ولذلك فالحدث عنده يعاكس الدراما، لأن الحركة تهدف لجلب الانتباه وإيصال الأحاسيس، والحركة البصرية لونية – خطية لهـــا هدف يتم إيصاله إلى إدراك المشاهد".[2]

الواقعة عند (كابرو) تعمل (بشكل مفتوح) وليس كما في أشـــكال الحيـــاة اليومية لكن دون أن تقلدها، وهذا الشكل يضع مسؤولية كبيرة على الجمهور أكثر من ذي قبل.[3] وهذا ما يجعل مسرح الواقعة يقترب من المسرح التفـــاعلي، لأن المتلقي يجرب الحياة دراميا لغرض تكوين فعل كامل، وبهذا يعرف تأثير فعـــل الحياة ويرى أن الواقعات هي الأحداث التي حدثت ببساطة، أو امتلكت التكثيـــف الذي يشعرنا بأن هناك شيءٌ ذا قيمة، ولا تمثل موضوع أدبي معين، وبعكس ما كان يحدث من قبل، فليس لها بداية أو وسط أو نهاية تركيبية. إن شكلها ذو نهاية مفتوحة مرنة، لا شيء واضح القصد، باستثناء التأكيد على عدد مـــن الحـــوادث

---

(1) See: Oscar Brockett, Ibid, p. 766.

(2) طـارق الشـريف: خـواطر مسـرحية فـي الفن التشـكيلي المعاصـر، مجلـة الحيـاة المسـرحية، العدد (6)، دمشـق: (وزارة الثقافة والارشاد القومي) 1978، ص ص40-41.

(3) see, Jeff Kelley, Ibid, p. 12.

التي تشد الانتباه أكثر من العادة.[1]

إن طريقة تقديم الواقعة تتطلب حتماً طريقة أداء عفوية، وبمـا يتناسـب والموقف المسرحي عامة، وأن يراعي الممثل التركيز، وأن تكون له شخصـية مسرحية، أما الارتجال فمشروط بحدود المعنى العام للمشهد ولا يتعارض معه. أي أن أداء الممثل ينحصر باستفزاز المتلقي لإنجاز تجربة مشـتركة أو حادثـة حقيقية بغض النظر عن ماهيتها، مثلاً رجل يجلس في مواجهة المشـاهدين دون حراك لمدة ساعتين مما يثير مشاعر مضطربة لدى المشاهد تتراوح بين الضجر والملل أو حتى البكاء، أو مشهد ذبح الدجاج ورش الدم على وجوه المتفـرجين، مما يؤدي إلى انقسام ردود الأفعال لدى المشاهد: وردود الأفعال هذه تمثل ركناً أساسياً لوجود الواقعة.[2]

وفي مسرح الواقعة يكون التعامل مع الجمهور كجزء من الأحداث، فقـد أعطي بطاقات لدى دخوله تحمل توجيهات مكتوبة، يطلب منـه تنفيـذها حـال سماعه صوت جرس كالاستلقاء أو الرقص...الخ، إن الأحداث والوقائع تبدو كما في الحياة، ولا يوجد انفصال بين الخشبة والصالة أو على الأصح لا يوجد خشبة ولا صالة، لأن الممثلين والجمهور في الغـرف معـاً والتمثيـل يعتمـد علـى الارتجال.[3] وهذا المفصل يقترب من فلسفة المسرح التفاعلي.

ولابد من التفريق بـين (الواقعـة Happening) و(الحادثـة Events) فالحادثة محصورة في وجود سبب منطقي يؤدي إليها وينتج عنها، أما الواقعـة "فهي تلك التي تجمع عناصر كثيرة من الخبرات الحسية ولا تقيد بمنطق واحـد لكنها يجب أن تقوم على تتابع من نوع معين".[4]

لا يوجد مشاهدون، بل مشاركون طوعيون، يتم تعريفهم بالسيناريو المقدم،

---

(1) see, Jeff Kelley, Ibid, p. 16.

(2) ينظر- سمير سرحان: مصدر سابق، ص ص 76-77.

(3) ينظر- ج. ل. ستيان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر: محمد جمول، دمشق: (منشورات وزارة الثقافة والإرشاد) 1995، ص389.

(4) سمير سرحان: مصدر سابق، ص74.

فيعرفون واجباتهم، ويقدموه بشكل حقيقي، ويصبحون أجــزاء ضــرورية فــي العمل، والاستجابة على جزء من المقاعد ليست واقعة بل هــي خشــبة مســرح بسيطة، وهذا يعني أن مشاركة الجمهور يجب أن تكون كاملة. كما أنها ليســت عفوية تماماً إذ أنها أعطت أهمية للفعل القصدي المقترح مع حدود دنيــا مــن التدريب على الفنون الجميلة كالاستعراضات، والكرنفالات، الألعاب، الطقــوس، الاحتفالات الدينية، مظاهرات الحقوق المدنية.[1]

ويرى الكاتب أن هذا المفصل يعد صورة بدائية مصغره لعمل الميسر في المسرح التفاعلي الذي يهيئ المشاركين ويوضح لهم الخطوط العامة والمفاصــل الرئيسة في العمل ليكونوا مشاركين ومتفاعلين مع الحدث.

جان فيلار:[*]

وهو مخرج فرنسي عرف بمحاولته التجريبية للخروج من مسرح العلبــة حتى أنه قد هجر نهائياً الأبنية المسرحية التي كانت على الطريقة الإيطالية، لأنه قد أحس بضرورة الحاجة إلى معمار مسرحي مختلف تكون لــه القــدرة علــى تحقيق التواصل بين الجماهير والعرض المسرحي.[2]

وتعد دعوة جان فيلار امتداد لدعوة (آرتو) و(جاك كوبو) [**] من أجــل التخلص من فخامة المناظر المسرحية واختزالها. لقد أدرك (جان فيلار) فعــلاً بأن المسرح هو فعالية جماهيرية، هدفها تحقيق الانسجام الاجتماعي والثقافي من أجل خلق مجتمع المدينة الحضاري والمسرح المستقل، لذا فقد قام بإنتاج كافــة

---

(1) See: Jeff Kelley, Ibid, p. 62-65.

(*) ولد عام 1912، مخرج ومدير وممثل مسرحي فرنسي، أسس (فرقة السبعة) عام 1943، ومهرجان (الفن المسرحي في افينيون) عام 1947، وأسس (المسرح الوطني الشعبي) عام 1951، تبنى في الإخراج أسلوباً واضحاً انتقائياً على نحو معقول مؤكداً تأكيداً شديداً القيم (الكلاسيكية) في الإلقاء الواضح والحركة المختصرة. للمزيد ينظر: جون رسل تيلر، مصدر سابق، ج2، ص579.

(2) ينظر - سعد اردش: المخرج في المسرح المعاصر، الكويت: (سلسلة عالم المعرفة)، العدد (2)، د.ت، ص276.

(**) جاك كوبو (1879-1949): مخرج فرنسي ومن الذين كان لهم دور واضح بإعادة التراث والاستفادة منه وتحديداً التراث الإغريقي والروماني، واهتم بالممثل باعتباره جوهر المسرح، ينظر: جون رسل تيلر، مصدر سابق، ج2، ص570.

الألوان المسرحية من كل العصور محاولة منه تحقيق التوحد العضوي والفكري بين العرض والجمهور، لأنه سعى إلى تكوين مسرح جماهيري لا يعتمد على الفخامة في تقنياته وذلك من أجل خلق علاقة حميمة بين الجمهور وفي مختلف طبقاته.[1] وقد ساعده في ذلك المناقشات التي كان يعقدها مع جمهوره المسرحي هذا بالإضافة إلى السعر المخفض للتذكرة المسرحية إلى الحد المناسب التي لا تشكل عبئاً على مقتنييها، إن هذه الدعوة التي نادى بها (فيلار) ومن سبقه أرجعت المسرح إلى جذوره الطقوسية الأولى عندما كان قريباً من الطقس الديني الدرامي الذي لا يستغني عن مشاركة الجمهور الوجدانية، ومن جانب آخر فإنها تعد تجارب ضرورية للمزج بين المسرح كطقس والمدينة كفضاء يمكن أن يؤثر أحدهما على الآخر، وهذا ما يمكن أن يلاحظ في المسرح التفاعلي.

بيتر ستيفن بروك:[*]

اعتبر (بروك، 1925) أن المسرح عبارة عن (فضاء خالي) أن هذا الفضاء الذي افترضه غير معين وغير محدد الاتساع، ويشترك فيه الممثل والمتلقي في تجربة مسرحية واحدة ومن خلالها يمكن تجسيد العملية المسرحية، فلا يقدم فقط الإنسان بكل جوانبه بشكل متزامن وإنما يعمد أيضاً إلى توريط الجمهور بشكل جمعي، ومن خلال تجربة شاملة يتشابه بشكل لافت مع مفهوم (بارو) عن (المسرح الشامل).[2]

يعتبر (بروك) أن المسرح رديف للحياة ذلك أن المسرح يتكون من الصراع المتواصل بين الانطباعات والأحكام- الوهم واللاوهم بينما يتعايشان بألم وبطريقة لا يمكن فصلهما، وقد تمكن (بروك) من إطلاق الخيال معتمداً على

---

(1) ينظر - المصدر نفسه، ص 277.

(*) بيتر ستيفن بروك: منتج ومخرج انكليزي، أخرج عدد من المسرحيات في سن مبكرة، من أعماله: (الماكينة الجهنمية) 1946، (الأخوة كارامازوف) 1950، (حكاية الشتاء) 1951، (الظلام مضيء كفاية) 1954، (The lark 1954)، (هملت) 1955، (الملك لير) 1962، (حلم ليلة صيف) 1970، (المهابهارتا) 1984، (العاصفة) 1990.

(2) ينظر - كريستوفر اينز: مصدر سابق، ص238.

العناصر المسرحية المحضة واجتياح الحواجز الفكرية لدى جمهوره، وهذا مـــن المنطلقات الفكرية والجمالية المهمة في المسرح التفاعلي ويبدو ذلك واضحاً في عرض (ماراصاد) لـــ (بروك) فقد كانت الدرامية قادرة على نقل المشاهد مـــن الواقع إلى الكابوس من خلال استخدام المسرح داخل المسرح وقيـــام المجـــانين بدور العقلاء.(1)

وفي ضوء ذلك يعتبر (بروك) المسرح هو الرقعة التي تقع فيها المجابهـــة الحياتية، إذ يخلق اجتماع مجموعة من الناس في مكان واحد قوة كبيرة، وهـــي القوة التي تتحكم في الحياة اليومية لكل فرد، والتي يمكـــن فرزهـــا واســـتيعابها بوضوح ووظف (بروك) الارتجال في تدريب ممثليه منطلقاً مـــن فهمـــه بـــأن الارتجال تكنيك صعب على نحو استثنائي ودقيق، مختلف كل الاختلاف عن تلك الفكرة بالغة العمومية عن "الحادثة" أو "الواقعة" التلقائية، الارتجال يقتضي مهارة فائقة، ويتطلب تدريباً خاصاً كذلك قدرة هائلة على العطاء وحساً بالفكاهة.(2)

ويشترط (بروك) بأن "تكون قابلية الممثل على التمثيل وفق علاقات داخلية متغيرة مع الجمهور. وإذا استطاع الممثل أن يمسك باهتمام المتفرج، كأن يخفض دفاعاته ومن ثم يسحبه إلى موضوع غيـــر متوقـــع أو إلـــى إدراك المعتقـــدات المتصارعة وهي تصطدم وعند ذلك يصبح الجمهور أكثر فاعليـــة".(3) وبهـــذه الطريقة يتم إدماج المتلقي في الحدث الدرامي وهذا نابع من اعتقاده أن ظـــاهرة التمسرح لن توجد ألا حين يحدث لقاء كيميائي بين ما أعدته جماعة من النـــاس، وهو غير مكتمل، في علاقة مع جماعة أخرى فـــي دائـــرة أوســـع، موجـــودة باعتبارها من المتفرجين، حين يحدث هذا التمازج فإن هذا حدث مسرحي، أمـــا إذا لم يحدث هذا التمازج فليس هناك حدث.(4)

---

(1) ينظر- ج ل. ستيان: مصدر سابق، ص335.
(2) بيتر بروك: النقطة المتحولة، مصدر سابق، ص163.
(3) بيتر بروك: المكان الخالي، مصدر سابق، ص142.
(4) ينظر - بيتر بروك: النقطة المتحولة، مصدر سابق، ص184.

قدم (بروك) عروضه في مسرح (العلبة) وخارج مسرح العلبة واعتبر أن لكلا الحالتين ميزة، فيقول "حين نترك المساحات التقليدية، وننطلق إلى الشارع أو الريف والصحراء، أو نحو حظيرة، أو أي مكان في الهواء الطلق فإن هذا يمكن أن يكون ميزة، لأن العلاقة ستقوم على الفور بين الممثلين والمتفرجين وهذا يعطي المسرح أنفاساً جديدةً"[1]، ودعوة الجمهور إلى تحطيم عاداته الشرطية ومن بينها الذهاب إلى قاعة خاصة بالمسرح، وهذه الميزة مهمة بالنسبة للمسرح التفاعلي ولقد سعى (بروك) في جميع أعماله المسرحية إلى مشاركة الجمهور في بنية العرض المسرحي، ذلك لأن تلك الأعمال تجاوزت مفهوم المسرح التقليدي حيث يرى أن الشيء الوحيد الذي تشترك فيه جميع الصيغ المسرحية هو ضرورة وجود جمهور.

وهذه حقيقة بل أكثر من حقيقة، ففي المسرح يكون الجمهور عاملاً مكملاً لعناصر الإبداع وخطواته. ولهذا السبب وللأسباب السابقة عد الكاتب مسرح (بروك) من مرجعيات المسرح التفاعلي.

جيرزي كروتوفسكي:[*]

إن مختبر المسرح الذي جاء به كروتوفسكي كان عبارة عن معهد مكرس للتدريبات الخاصة بالممثل وخلق العلاقة بين الممثل والجمهور، حيث يعد الممثل هو العنصر الأساس في العرض وكل شيء هو زائد أو إضافي، فهو مسرح متقشف فلا ديكور ولا ملابس تشغل انتباه الجمهور وهو بذلك قد ركز على الممثل وقلل من أهمية النص واعتبره مجرد موحي يوفر الصور والرؤى الأولية داخل التمرين أما العبء الأكبر فيقع على الممثل ويؤكد على ضرورة الوحدة بين الممثلين والجمهور، فقد يحيط الممثلون بالجمهور فيكون مكان التمرين عبارة

---

(1) بيتر بروك، المكان الخالي، تر: سامي عبد الحميد، بغداد: (جامعة بغداد، أكاديمية الفنون الجميلة)، ص 140.

(*) جيرزي كروتوفسكي، (1933) مخرج وممثل مسرحي ومؤسس طريقة مسرحية في تدريب الممثل ألف كتاب (نحو مسرح فقير) الذي نشر عام 1968 وتُرجم إلى العديد من اللغات. للمزيد ينظر: سعد اردش: مصدر سابق، ص39.

عن هلالين منفصلين يستخدم فيه مجموعة من الكراسي يصل بينهما بوساطة جسور تمكن الممثلين من الحركة والانتقال بين هذه الكراسي أو يستخدم صالة عرض فارغة حيث يجعل مكان الجمهور ملاصق للجدران بينما الممثلون يتحركون في المساحة الفارغة أما الإضاءة فإنها تقتصر على الشموع والبروجوكترات فقط.(1)

إن فرقة (كروتوفسكي) ليست كباقي الفرق المسرحية التي تقدم عروضها إلى الجمهور من أجل الوعظ والمتعة بل أكثر من ذلك. هي مختبر أو معمل يصب اهتمامه للتجريب على التقنيات المسرحية، وإن أعضاء الفرقة هم مدرسون لهذا البرنامج التدريبي. وبحث (كروتوفسكي) في استبدال المسرح الغني بمسرح فقير يفتقر لكل ما هو ضروري في إنتاج العمل المسرحي وجعله مجرداً من تلك الوسائل كالأزياء والديكور والموسيقى والملحقات الأخرى. لذلك إن (معمله) الوحيد الذي لا يشكل الفقر لديه أي مشكلة أو عائق، لأن جهده مركز على فرقة صغيرة ووقت مفتوح. وهذا ما يتصف به المسرح التفاعلي وإن اشتراك المشاهدين بمختلف معتقداتهم يجعل من المسرح مناخاً لتصارع الأفكار والمعتقدات القديمة منها والمعاصرة، سواء أكان بين الممثل والمشاهد أم بين الفرقة والجمهور ككل، مما يعني علاقة بين علم النفس الفردي والجماعي، وهذا يظهر قيمة النماذج الأصلية والعلاقات التي يطورها الممثل لإيصال مضمون حياته عبر ابتكار لغة جسدية – صوتية، وإحداث مجموعة الدلالات والتركيز على الوحدة السيكولوجية – الفسيولوجية للفرد لمقاومة الانشطار بين الحياة الذهنية والغريزية التي تعتبر سمات هذا العصر.(2)

وهنا يقترب من المسرح التفاعلي كونه يستخدم موضوعات لها علاقة قوية

---

(1) ينظر - عوني كرومي: كروتوفسكي والمسرح الفقير، مجلة الأقلام، العدد (1)، بغداد: (دار الشؤون الثقافية العامة - مطابع دار الحرية للطباعة)، 1979، ص40.
(2) ينظر - جان جاكو وآخرون: جروتوفسكي يخرج (الأمير الصاعد)، تر: منى جمال شحيد، مجلة الحياة المسرحية العدد (11-12) دمشق: (وزارة الثقافة والإرشاد - مطابع وزارة الثقافة)، 1980، ص126.

بالوعي الجمعي لدى الناس لتترك لهم مساحة تساعدهم على المشاركة والتفاعل. وبهذا يحول العرض المسرحي إلى اختراق للذات بإزاحة العوامل النفسية للممثلين وتحريرهم من كل العقد النفسية والكشف عن جوهر مكنوناتهم، ويمثل تحدياً وجودياً للجمهور وقد هدف من خلق الألفة بين الممثلين والجمهور إلى تجاوز الحواجز بين البشر وخلق الحب.[1] وهذا يستدعي توريط المتفرجين بشكل كامل في العرض، ففي عرض (الأمير الصاعد) وضع المشاهدين وراء حاجزٍ عالٍ يتجاوز رؤوسهم ليمثلوا دور البصاصين الذين يراقبون الممارسات السرية، وهذا يعني أن تصميمه للمكان لم يكن تغييراً تقنياً بهدف التجديد لكنه اعتمد على عملية التواصل مع المتلقي والذي يحدد شكله طبيعة العرض وهذا ما يؤكده (كروتوفسكي) "ليس المهم هنا هو إلغاء الانفصام بين خشبة المسرح والصالة، إنما الهدف الجوهري هو البحث عن العلاقة الصحيحة بين المتفرج والممثل لكل عرض مسرحي وترجمة ذلك إلى صورة مادية".[2]

أريان منوشكين:

يُعَد مسرح (الشمس) الذي أسسته (أريان منوشكين)[*] (1940) عام 1964 لوناً من المسرح السياسي الذي يعمل على تقدم دور المسرح في إيقاظ وعي جمهوره، فمن طريقة البحث والارتجال والتجريب بكل لغات المسرح يهدفون لرسم صورة كاملة ومركبة لحدث من الأحداث، وقد هدفت في أعمالها إلى التواصل مع المتلقي باختيارها لموضوعات سياسية هدفت منها إلى إيقاظ وعيه ومشاركته في الحدث الدرامي، وهذا ما نلاحظه في عرض (1789: على الثورة أن تتوقف عند اكتمال السعادة) عام 1970 وعرض (1793: مدينة الثورة

(1) ينظر - جيمس روس ايفانز، مصدر سابق، ص229.
(2) سمير سرحان: مصدر سابق، ص151.
(*) أريان منوشكين: ولدت في باريس من أبويين روسيين، دخلت السوربون، حيث مارست إمكانياتها في مسرحية (لوركا) (عرس الدم)، قدمت عرض (حلم ليلة صيف) قبل (بيتر بروك)، قدمت العروض: (عصر الذهب) 1975، (ريتشارد الثالث) 1981، (الليلة الثانية عشر) 1982، (هنري الرابع) 1984، (المطبخ) 1966، (حلم ليلة صيف) 1967، (العاصفة)، (البرجوازية الصفار) 1964، ينظر - جيمس روس ايفانز: مصدر سابق، ص201.

من هذا العالم) عام 1972 فقد كشف هذان العرضان أن السلطة البرجوازية ولدت عام 1789 وأن الثورة تم اغتصابها من الناس.[1]

كان الإطار الذي صيغ داخله العرض الأول عبارة عن فرقة مسرحية من فرق القرن الثامن عشر، ضم مؤديين جواله، وقد أكسب هذا الإطار أحداث العرض طابعاً كرنفالياً، "وفي هذين العرضين تم توريط الجمهور بشكل مباشر، حيث شارك الجمهور المؤدين ذات الفضاء المتاح، كما أدى الجمهور بشكل ضمني دور جماهير الثوار".[2] استخدمت (منوشكين) الارتجالات والكوميديا ديللارتي وتقنيات المسرح الشرقي والسيرك في عملها مع الممثلين بعد تأثرها بـ (كوبو) – حتى امتازت عروضها بأنها مليئة بالحركات الأكروباتية وهي مهتمة بالجماليات والموسيقى الآسيوية، وقد كانت الكلمات والصراخ المستخدم في عروضها يمتاز بأساسه الموسيقي، ولم تعتمد على النصوص والأداء التمثيلي، بل أعمالها الدرامية كانت عبارة عن تراجيديا راقصة.[3] في عرض (1789: على الثورة أن تتوقف عند اكتمال السعادة) التي يدور موضوعها حول الانتفاضة الفرنسية عام 1789: وذلك عندما طلبت البرجوازية وقف الثورة.

وقد قدمت فرقة (مسرح الشمس) وسائل تعبير خارقة بامتلاكهم لقدرات نفسية وجسدية تجاوزت التعبير الجسدي، فقد حولوا العلامات إلى إشارات دالة، وتحول المهرجون إلى ممثلي الأسواق الشعبية وفناني المسارح الشعبية في المواسم، وقد تم استخدام السوق الشعبية لإظهار وجهات النظر الشعبية بالثورة، وزعت (منوشكين) في فضاء العرض – ميدان رياضي – خمس سقالات يجري عليها الفعل المسرحي لها بنية أكواخ أو أكشاك الأسواق الشعبية مغلفة من الخلف بخيمة تشبه المسارح الصغيرة المفتوحة في القرن الثامن عشر لكن لها طابع

---

(1) ينظر - جيمس روس ايفانز: المصدر نفسه، ص ص137- 138.

(2) كريستوفر اينز، المصدر نفسه، ص ص401-402.

(3) ينظر - بيرنر زوخر: مسرح الثمانينات والتسعينات، تر: حامد أحمد، ج2، القاهرة: (وزارة الثقافة - اكاديمية الفنون الجميلة- مطابع المجلس الأعلى للآثار)، 2000، ص ص237-238.

خشبة – أما اللوحات السحرية التي امتلأ بها العرض من خلال ارتجالات الممثلين (البهلوانات) فقد جعلت العرض أشبه بصورة شعبية قديمة تتحرك الشخوص داخلها، مثلاً في مشهد فلاحة في حالة وضع تستخدم الملاءة والماء المخصصين للطفل لغسل قدميّ الاقطاعي وتنشيفها، وعلى الخمس سقالات فلاحين جائعين، يريدون تقديم مظالم لكنهم لا يجدون لا ورق ولا ريش للكتابة.

إن أغلب عروض الفرقة اتسمت بالاختزال، فالممثل يتحدث عن حدث ومن ثم يقوم الممثلون بإعادة تقديم هذا الحدث بشكل تمثيلي، وأهداف الفرقة هي محاولة التدخل في الثقافة الشعبية ومعارضتها وإثارة تساؤلات حول طرق حياتنا في ظل الهيمنة الرأسمالية.[1]

ويرى الكاتب أن فرقة مسرح الشمس من المرجعيات الأساسية للمسرح التفاعلي كونها متوجهة للطبقات العمالية الفقيرة والكادحة التي اهتم بها المسرح التفاعلي.

جوليان بيك[*]

لقد أسس (جوليان بيك) وزوجته (جوديث مالينا) المسرح الحي واعتبرا المسرح مكاناً تقدم فيه خبرة مكثفة نصفها حلم، ونصفها طقس وهي خبرة يقترب فيها المتفرج من رؤية ما ينطوي على فهم الذات، متجاوزاً فيها الوعي إلى اللاوعي، ومن خلال هذا التطور طرحاً شكلاً من أشكال المشاركة الجماهيرية يتسم بالمغالاة، يصبح فيه العرض ليس محاكاة للفعل، وإنما الفعل ذاته. حتى في منفاهما، فقد اعتبرا وجودهما هناك محاولة لإيجاد طرائق تواصل بين البشر، تتجاوز تلك الطرائق المعتمدة على الكلام، وإيجاد طريقة للتعبير عن مشاعر

---

(1) ينظر: دافيد ويليامز: مسرح الشمس، تر: أمين حسين، مهرجان القاهرة التجريبي الدولي للمسرح التجريبي (14)، القاهرة: (وزارة الثقافة، المجلس الأعلى للآثار)، 1999، ص5.

(*) جوليان بيك: مسرحي أمريكي ولد في نيويورك 1925 أسس مع زوجته فرقة المسرح الحي عام 1947 امتازت هذه الفرقة بالعمل الجماعي، والمسرح والحياة أصبحتا واحداً بالنسبة لهم، كريستوفر اينز: مصدر سابق، ص345.

وأفكار من خلال العلامات، ومن خلال الكينونة الداخلية للفرد.[1]

سعى المسرح الحي أن يكون الفرد في المجتمع الإنساني على رأس أولوياته سواء باختياره لموضوعاته الاجتماعية والسياسية والتي تشكل معاناة الفرد جزءاً منها أم باستخدامه لتقنيات وطرق تعبير تمكنه من الاتصال والتواصل معه، وهذا ما يؤكده (جوليان بيك) في تعليقه على عرض (أسرار وقطع اخرى) "هذا العرض هو تجسيد للطقوس الإنسانية التي نعتبرها جزءاً من عملنا. فإذا نال عملنا أي نجاح فإن مرجع هذا النجاح سيكون محاولتنا، إذ نعكس نفسية كل فرد من أفراد الجمهور – كل إنسان نراه في الطريق، فإذا فعلنا ذلك لحققنا حلم آرتو في أن يكون الممثل هو تلك الضحية التي تموت احتراقاً لتضيء الطريق للأخرين".[2] حاول المسرح الحي خلق استجابات مباشرة من قبل الجمهور عن طريق الهمس إليه، أو الحديث بشكل مباشر معه، أو إعطاء إيماءات خاصة وفي الإنتاج الأخير لمسرحية (الحدائق الرائعة) حيث أعطت الفرقة لكل فرد من المتفرجين مرآة يدوية يحملها بيده أثناء العرض وراح الممثلون يوجهون المتفرجين للقيام بحركات معينة بالمرايا التي في أيديهم لتعكس لهم بعض المواقف والمشاهد في أعينهم.[3]

وقد اقتربت هذه الميزة من المسرح التفاعلي كونه يستخدم في أحد مرتكزاته خاصية تبادل الأدوار بينه وبين الجمهور، لهذا اعتبر المسرح الحي أكثر الأساليب المسرحية تطرفاً فيما يخص التزامه بالفوضوية والمواجهة المباشرة والإبداع الجماعي، كما ويعتبر أسلوبهم في الأداء بشكل متزايد، هجوماً بصرياً وسمعياً على الحواس إلى أن اشتهروا بأنهم أكثر من مارس نظريات آرتو في القسوة، كما أنه لم يهتم (المسرح الحي) بالنص باعتبار أن المخرج هو

---

(1) ينظر - كريستوفر اينز: المصدر نفسه، ص346-347.

(2) سامي عبد الحميد: صدى الاتجاهات المعاصرة في الوطن العربي، مجلة الأقلام، العدد (6)، بغداد: (دار الشؤون الثقافية العامة) 1980، ص122.

(3) Oscar Brockett: Ibid, p. 734.

مؤلف العرض، وقد اعتمدا في كثير من عروضهما على جمل من كتاب (ارتو) (المسرح وقرينه)، بالإضافة إلى ارتجالات الممثلين والتأليف الجماعي للعــرض كما في (أسرار وقطع أخرى) و(فرانكشتاين)، نبذ (المسرح الحــي) فكــرة دور العرض المسرحي تماماً. كما نبذوا فكرة الديكور المسرحي والملابس المسرحية والمكياج، بالشكل التقليدي المعروف.[1]

وبالإمكان تلمس أسلوب (المسرح الحي) في عرض (أسرار وقطع أخرى صغيرة) "إذ أعطى حرية للمتفرج في تشكيل استجابته، وهذا قد أعطــى طابعــاً إنسانياً عالمياً، حيث تمت مشاركة الجمهور في جميع الدول التــي قــدم فيهــا العرض وبأعداد كبيرة وتحولوا إلى جزء من الحدث".[2]

في ضوء ما تقدم لاحظ الكاتب أن عروض (المســرح الحــي) امتــازت باستخدامها لعناصر تقنية متنوعة تعتمد على طبيعة كل عــرض، واســتخدامه لفضاءات عديدة، محملاً رسالته بأفكار سياسية واجتماعيــة وإنســانية، مــدخلاً جمهوره في الحدث الدرامي، ومسرح مثقل بكل ذلك لا يمكن أن يســتوعبه ألا المسرح التفاعلي.

بيتر شومان:

"أسس (بيتر شومان) (مسرح الخبز والدمى) عام 1962 فــي الولايــات المتحدة الأمريكية ويُعَد من المسارح المتطرفة التي بــرزت نتيجــة للأوضــاع السياسية والاجتماعية في الولايات المتحدة"[3] وذلك من أجل تغيير الواقع الــذي فرضته السياسة الأميركية على الشعب، وقد عكست فلسفته مــن خــلال بحثــه لتذكير مشاهديه بقيمة أساسية معينة والتي يسعى النوع الإنساني للرجوع إليهــا،

---

(1) ينظر - ج. ل ستيان: مصدر سابق، ص387.

(2) سمير سرحان: مصدر سابق، ص107.

(3) حياة جاسم محمد: المسرح التجريبي في الولايات المتحدة الأمريكية، مجلة الأقلام، العدد (1) بغداد: (دار الشؤون الثقافية العامة)، 1979، ص 18.

المسرح ليس مكاناً للتجارة، المسرح أشبه أن يكون خبزاً أكثر ضرورة.[1] وبذلك فهو يمزج الفن والحياة، ويعتبر أن المسرح كالخبز يمثل حاجة الإنسان الأولى، وهو يقدم طقس اقتسام الخبز مع الجمهور والذي تصنعه فرقته بأيديهم، كما أنه يشرك الأطفال ومعارض الفنون التشكيلية بالإضافة إلى مشاركة الجمهور في عروضه، ليصبح المسرح أرضاً لكل الناس، كما وتشترك الفرقة مع الناس في المظاهرات والمهرجانات وتقدم فرقته عروضاً مجانية. ولكل متفرج حق الاختيار في أن يبقى في الخارج أو يتحرك إلى الداخل، بين المراقبة أو الفعل، بين المجتمع الذي ينحدر في طريقه أو هؤلاء الذين ينقذون أنفسهم، من أجل أن يبدؤوا عالماً من نوع جديد، وعلى هذا النحو يتحقق مثال فعلي لمشاركة الجمهور، وفيما يبدو أن (شومان) أيضًا يحاول ادخال الجمهور في تجربة مسرحية مشتركة بهدف التغيير والتحول. إذ استخدم دمى ضخمة في عروضه وذلك لرغبته في خلق ايماءات أوسع وأكثر عمقاً عما يمكن أن يحدث مع شخوص بشرية وحدها.[2] وهذه الملامح يمكن أن نجدها بشكل أوسع في المسرح التفاعلي.

وهنا يجب التنويه بأن تجربة شومان لا تُعد الوحيدة لأن هناك الكثير من التجارب العالمية في الخط البياني نفسه الذي يميل إلى الوراء ولكن بتقنية تختلف عن السابقة، وذلك بحكم التطور الذي سار فيه بشكل خاص والحياة بشكل عام، ومن هذه التجارب (المسرح الحي، مسرح الحوادث، مسرح المقهورين، مسرح البيئة، مسرح الشمس، مسرح العصابات، مسرح الغوريلا).[*] وبشكل أو بآخر فإن جميع هذه التجارب جاءت ردة فعل عنيفة للظروف التي تحيط بالمجتمع، وتعد هذه التجارب من الأساسيات التي بنى عليها المسرح الحديث شكلاً ومضموناً وصولاً إلى الاتصال الفكري والروحي للجمهور المسرحي وجميعها

---

(1) see, Stephen H. Voglar, Ibid, p. 5.

(2) see, Oscar Brockett & Others, Ibid, p. 727.

(*) للاستزادة ينظر - حياة جاسم محمد، مصدر سابق، ص ص 13-19.

تدعو إلى الخروج من مسرح العلبة للوصول أكثر إلى المتلقي.(1)

يلخص الكاتب أسلوب (شومان) بأنها أعمال مسرحية عفوية نابعة من فلسفة إنسانية حياتية، تترجم جمالياً باستخدامه لفضاءات واسعة متعددة متغيرة مدخلاً الجمهور طوعياً في بيئة العرض المسرحي، متخذة طابعاً جماهيرياً من خلال طرحه لمشكلات الإنسان المعاصرة، وإشراكه الجمهور واستخدامه فضاءات مفتوحة وتوظيفه للارتجال وذهابه إلى المتفرج وعدم انتظار دخوله لصالة العرض كل ذلك جعله من المرجعيات الأساسية للمسرح التفاعلي.

ايوجينو باربا:

بحث (باربا) من خلال (مسرح اودن) الذي أسسه عام 1964 عن مسرح يستكشف لغة خاصة به وليس لغة الحياة اليومية على المسرح، واعتبر (باربا) أن المسرح نشاط اجتماعي وله علاقة معينة موجودة في سياق منتخب، أولاً بين أناس اجتمعوا معاً كي يخلقوا شيئاً ما، وبعد ذلك بين هذا الشيء الذي صنعته تلك المجموعة وبين جمهورهم، إن ما يميز مسرح الجماعة هي الديناميكية الداخلية، وعملية النشاط المسرحي هي التي تحدد مكان المجموعة في أي مجتمع وتأثيرها عليه، وبهذا فهي التي تعطي الأساس لبناء استراتيجيات المجموعة والأخلاقيات المهنية والجمالية، ولذلك فهو يرى المسرح أسلوب حياة وليس مهنة.(2)

كما يعتبر مسرح (باربا) مسرحاً مفتوحاً.(*) ولا يتحدد انفتاحه على المشاهد بل أن له ثلاثة مستويات: معنى خاص بالممثل ينبع من تداعياته التي تدفعه للارتجال وبالتالي الأداء الجسدي، معنى خاص بالمخرج ويعتمد على

(1) ينظر - جيمس روس ايفانز: مصدر سابق، ص189.

(2) ينظر - ايان واطسون: نحو مسرح ثالث - ايوجينو باربا، تر: منى سلام، القاهرة: (وزارة الثقافة - مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، مطابع المجلس الأعلى للآثار)، 2000، ص82- ص83.

(*) يتم في المسرح المفتوح استبدال الحبكة والحوار والمنطق المتجانس وذلك بالتأكيد على الصياغة البصرية من خلال الإطار الزمني الطبيعي بتقديم عدة مناظر بالسرعة البطيئة والتكرار المتواصل للأفعال والحوار البسيط الذي يبدو وكأنه بلا معنى، كي يقوم المشاهد باختيار المعنى عند قراءته للعمل ينظر - ايان واطسون: المصدر نفسه، ص218- ص216.

تداعياته الشخصية في عمله، ويرتبط هذان المعنيان بعلاقة جدلية هي التي تعطي ثراءً لتجربة المشاهد وترتبط بكل منها وتسمح بمجال واسع من الاختيارات في قراءته للعمل، لأن (باربا) يؤكد على الاتصال والتفاعل بين المشاركين لذلك "فهو يطالب المشاهد بأن لا ينجرف مع خط الرواية، بل عليه أن يقوم بقفزات ذهنية عبر تداعيات الشخصية والمفاهيم، أي لا يندمج مع الإبداع، بدلاً من أن يندمج مع عملية الفكر المنطقي".(1) وهذا ما يفعله الميسر مع الجمهور في المسرح التفاعلي.

وفي ضوء الرؤية الخاصة للمتلقي فإن (باربا) يصف مسرحه بأنه المسرح الذي يواجه جمهوره بوسائل من عالم داخلي، تلك الوسائل يحدسها المتفرج على مستوى المعرفة أعمق بكثير من مستوى العقل الواعي الذي يتوجه بالحديث مباشرة نحو الخبرة الأساسية لكل فرد من الحاضرين، نحو ما وصفه (يونج) باللاشعور الجمعي.(2)

إن العلاقة الخاصة مع المتلقي فرضت فضاء عرض جديد ومتميز تبعاً لطبيعة كل عرض، لذلك قدم (باربا) عروضه في مكان مستدير، ففي عرض (رفات برخت) أجلس المشاهدين على جانبي مكان العرض، وفي عرض (المليون) رفع المسرح قليلاً بمواجهة المتفرجين واضعاً قماشاً أسوداً بسيطاً وبلا ستارة، وأغلب معدات المسرح ظاهرة، تأثير (برخت) أو ضم المشاهدين والممثلين في بناء هائل مصنوع من القماش الأحمر، كما وأجلس بقية المشاهدين على جانبي المسرح. كان هدفه من ذلك الإحاطة بالمشاهدين واحتوائهم، وكان الممثلون يقومون بالفعل أمام ووراء المشاهدين، واستخدم الإضاءة والمؤثرات الصوتية والغناء لغرض إدماج المشاهدين في بيئة العرض المسرحي.(3) باعتباره (المشاهد) جزءاً متصلاً ومتواصلاً معه.

---

(1) ايان واطسون: المصدر نفسه، ص ص218- 219.
(2) ينظر - جيمس روس ايفانز، مصدر سابق، ص255.
(3) ينظر- ايان واطسون: مصدر سابق، ص206-208.

وقد عمد إلى صيغة (المقايضة) أي تبادل الخبرة مسرحياً، وهذا يعني أن نتيجة هذه العلاقة يتحتم على الفن الذي تقدمه الفرقة أن يخضع للتغيير، ومن ناحية أخرى فإن التغيرات الحادثة في أداء فرقة باربا تضمن بدوره تأثيراً مساوياً في تلك الخلايا التي تشكل المسرح الثالث. وبهذه الطريقة فإن المقايضة تدخل بعضاً من عدم الاستقرار التكويني على العلاقة بين المؤدي والمشاهد، ففي أحد أجزاء المقايضة يكون الممثلون المؤدون أو يكون الجمهور المحلي هم المشاهدون. وبعد ذلك تعكس الأدوار ويصبح الممثلون هم المشاهدون لمؤدين من هذا المجتمع. وفي أكثر أنواع المقايضة نجاحاً يذوب هذا التقسيم أثناء الجزء الأخير في عملية التبادل. حيث يصبح الجميع مؤدين في نفس الوقت.[1] أي إذابة جميع عناصر العرض بضمنها المتلقي في بوتقة واحدة وهذا ما يقترب من المسرح التفاعلي في هذه الخاصية.

فيلخص أسلوب (باربا) في محاولته لإيجاد لغة مسرحية عبر استبعاد لغة الكلمات، وإيجاد أساليب تعبيرية متعددة المصادر ذات طابع عالمي، بهدف خلق علاقة تواصلية مع المتلقي تهدف إلى إشراكه في العملية المسرحية باستخدامه لفضاءات متعددة متسعة ويمكن أن يتجلى ذلك في عروض المسرح التفاعلي.

ريتشارد شِشنر :

يعد (ريتشارد شِشنر) مؤسس المسرح البيئي سنة 1967 وهو نتاج لتيارات ونظريات سابقة عاصرته مثل تجارب المسرح الحي والمسرح المفتوح ومسرح الخبز والدمى.

ويعد النص المسرحي (كاتب = سلطة) قصديته تقدم كمرشد للنص بحيث يتم تكثيفه لتحديد التأويل لا أكثر.[2] وهو ممن يستخدمون مادة أدبية لإثارة الأفكار لديهم أو قد يستخدم خيال ممثليهم، دون أن يأخذوا نوايا الكاتب الأصلية

(1) ايان واطسون: المصدر نفسه، ص81.

(2) See: Richard Scheshner, Ibid, P. xlii.

في الاعتبار اعتبر (ششنر) مجموعته (مجموعة العرض) ناقلة والجمهور هم المتحولون: ويفسر ذلك "تسمى العروض الانتقالية "مسرحاً" والعروض التحويلية "طقوساً" وإن كلا النوعين من العروض متواجدة في الحدث نفسه، فكما أن (اسيمو) ومن هم في سنه قد تحولوا فإن رجال (كاهوكو) الذين حملوهم على أكتافهم ودربوهم على الرقص ونزفوا معهم فهم ينتقلون ولا يتحملون، كانوا مرشدين ومدربين ويساعدوهم على التقديم ويتأثرون بقيمة التغيرات في الانتقال، وتجارب المقدمين تدخل في العرض ويتم اقتسام الأفعال النازفة والشاقة، ولكن عند انتهاء العرض، يعاد ادخال التلقين في الحياة العادية حيث كان والتحول يكون قد تغيرّ.[1] وهكذا فقد أعد المجموعة على أنها تمثل رجال (كاهوكو) الناقلين والجمهور (اسيمو ورفاقه) المتحولين.

كما أنه سعى إلى تطوير أسلوب عروضه من خلال تدريب الجمهور وعقد مناقشات معهم بعد العرض لإعطاء شعبية لعروضه، بجعل التمرينات مفتوحة في ورشته المسرحية، وتحويل الفردية إلى المجموعة كناقلين بهدف جعل التجمعات خارج الفردية.[2] أي التفاعل مع الجمهور كما لو كانوا أعضاء في الورشة، وحاول تكثيف تمارين الورشة في عرض واحد.

وقد عد الكاتب أسلوب (ششنر) مرجعاً للمسرح التفاعلي، لأن تركيزه في عمله، اعتمد على عملية التواصل مع المتلقي – الذي اعتبره هدفاً له – لذلك كان لابد من البحث عن طريقة جديدة تمتد باتساع لتضم ليس فقط المتلقي داخل بيئة العرض المسرحي، وإنما اعتبر (ششنر) أن لا حدود لاتساع فضاءاته ما دام الموضوع المطروح يعنيه (المتلقي) لذلك كان سعيه إلى طرق موضوعات انسانية عامة (كونية)، وتقديمها بإطار احتفالي جمعي.

---

(1) see: Richard Schechner, Ibid (belwen..) P. 135.
(2) see: Richcard Schecner, Ibid (betwrrn…) P. 147.

انطوان ارتو:

"تعد دعوة (أرتو) في مسرحه (مسرح القسوة) إلى إلغاء المنصة والصالة امتداداً لكل من دعوة أدولف آبيا وكوردن كريك إذ يقول "إننا نلغي المنصة والصالة ونضع بدلاً منهما مكاناً وحيداً بلا حاجز من أي نوع كان بحيث تنشأ علاقة مباشرة بين المشاهد والمسرحية لأن المشاهد وقد استقر وسط الحدث يصبح محاطاً ومتأثراً به".[1] ويرى الكاتب من خلال ذلك تَلَمس أمرين: الأول: رفضه لخشبة المسرح، الثاني: اهتمامه بالعروض الجماعية التي تجمع بين المتفرج والممثل بحيث يتضح من خلال ذلك بأن دعوة (آرتو) ليست فقط ضرورة جمالية لابد منها، بل هي نداء أعلنه آرتو من أجل خلق لغة تمثيلية بشكل مسرحي خاص ينتمي إلى البانتوميم واستعمال دمى ضخمة من أجل تحرير القدرات السحرية الكامنة في جسم الممثل في الفضاء المسرحي، ولكن المسرح يجب أن لا يتوقف عند حدود تجريد لغته من الشعرية إلى الحسية بقدر ما يتوجب عليه أن يعثر على أساليبه المقدسة فيقول "سنهجر صالات العرض الموجودة حالياً وننتقل إلى أماكن أخرى وفقاً للأساليب التي أدت إلى إنشاء الكنائس والأماكن المقدسة".[2] وما دعوته تلك ألا بحثاً عن أماكن جديدة تلائم الطقوس الدينية الأولى والبدائية وتتوافر على الرقص.

ويبدو هذا واضحاً في الأسلوب الذي اتخذه (ارتو) (1896-1948) سواء بأطروحاته النظرية أو بعروضه المسرحية، فقد اهتم (آرتو) بالمسرح الشرقي كون المسرح الشرقي ذي النزعات الميتافيزيقية المناقض للمسرح الغربي ذي النزعات المادية والنفسية، تأخذ الأشكال معناها على شتى المستويات، تستمد الأشكال قدرتها على إثارة الانفعال والسحر، وتصبح إثارة مستمدة للفكر.[3] كما

---

(1) انطوان آرتو: المسرح وقرينه، تر: سامية أسعد، القاهرة: (دار النهضة العربية)، 1973، ص85.
(2) المصدر نفسه.
(3) ينظر - انطوان ارتو، المصدر السابق، ص63.

نرى في عرض (دفق الدم) 1927 حيث أظهر (آرتو) أعضاء من أجساد بشرية وقطعاً من مواد البناء تتساقط لتمثل سقوط الحضارة، وقد عبر عن تمرد الجنس البشري: يجعل مومس تعظ معصم الإله فيندفع "الـدم" بغـزارة مبتعـداً عـن الخشبة.[1]

وهو بهذا إنما يعبر عن موقف إنساني حيال العالم، لذا فقد دعـا إلـى أن يتساوى المسرح بالحياة، "لا الحياة الفردية، بل نوع من الحياة المتحررة، يمحـو الفردية الإنسانية، ويصبح الإنسان فيه مجرد ظل، خلق الأساطير وترجمة الحياة في شكلها الحالي الهائل، واستخلاص صور نود أن نرى أنفسنا فيها مـن هـذه الحياة، هذا هو الموضوع الحقيقي للمسرح وإن الأسلوب الذي انتهجـه (آرتـو) يتطلب بالضرورة فضاء عرض جديد إذ يقـول "سـنلغي المسـرح والصـالة، ونستبدلهما بمكان واحد، بلا حواجز من أي نوع، يصبح مسرح الأحداث ذاتـه، وتعيد الاتصال المباشر بين المتفرج والعرض"[2] وهذا يسمح له بأن ينتقل بالفعل الدرامي من المركز إلى الأركان أو وسط المتفرجين الذين يجلسون على مقاعـد دوارة أو متحركة.[3] تعد هذه التقنية إحدى أساسيات المسرح التفاعلي وبهذا فقد أعطى أهمية كبيرة للمتلقي، ولهذا فقد توجه أن يكون المتفـرج نفسـه مركـزاً للمسرح، وأن تتم الحركة أو "الفعل" من حوله في جميع الاتجاهات وعلى جميع المستويات.

يصف (آرتو) تصوره عن استخدام الفضاء والتقنيات في مسرحه إذ يجلس المتفرج في مسرح القسوة في الوسط، في حين يحيط العرض به ويتم البحث عن الأصوات أو الصرخات من أجل ذبذبتها أولاً، ثم من أجل ما تصوره، لن يجعل النور للتلوين والإضاءة فقط، بل يحمل معه قوته، وتـأثيره وايحاءاتـه وبعـد الصوت والضوء تأتي الأحداث في ديناميكيتها، وهنا يقدم المسرح صورة طبـق

(1) ينظر - ج. ل. ستيان: مصدر سابق، ص325.
(2) انتونان آرتو: مصدر سابق، ص85.
(3) ينظر - كريستوفر اينز: مصدر سابق، ص174.

الأصل من الحياة، بل يتصل ببعض القوى الخالصة.[1] وقد أثرت أفكار (آرتو) هذه في المسرح التفاعلي من ناحية الربط بين الحياة والمسرح.

فوزية أفضل خان:

في باكستان قامت المخرجة فوزية أفضل خان والتي هي أساساً من أصل باكستاني، بتأسيس فرقة (تحريق النساء) التي قامت في كراتشي عام 1980، وكان لهذه الفرقة أثر كبير في تحقيق الأهداف الأساسية من أجل تنظيم النساء العاملات، وأصبحت الفرقة توصف بأنها نوع من المسرح البديل بباكستان واصطلح على تسميتها (مسرح الشارع) والذي كان يقدم مسرحيات قصيرة وبديكورات بسيطة وبالمجان وفي مواقع يعيش فيها أهالي من أصحاب ذوي الدخل المحدود من الأميين أو جاءوا من مناطق قريبة، وتناولت المسرحيات موضوعات ومشاكل مستمدة من حياتهم اليومية[2] ويعد هذا المسرح في فضاءه المفتوح بديلاً للتعليم ووسيلة للمقهورين المعدمين وخاصة النساء منهم، لأنه يعبر عن مشاعرهم إذ تصبح المسرحية أداة حيوية للاتصال ومناقشة القضايا الاجتماعية ووسيلة للحوار والنقاش والتساؤل والبحث عن بدائل وإيجاد الحلول. واستناداً لما سبق تقول الممثلة والراقصة الباكستانية (شيما كيرماني) "في أثناء أحد العروض وقف رجل عجوز وقال لقد قدمتم قصة ابنتي وإذا كانت شخصية العرض قد استطاعت أن تكافح ضد القهر وأن تنتصر ويمكن أن تفعل ابنتي، وأنه في مسرحية أخرى وبعد نهاية العرض قامت امرأة عجوز متجاوزة العرف والتقاليد الإسلامية بالدق على الطبل والتصفيق والبكاء متجاوزة الجمهور ومتجهة إلى الممثلين لتقبلهم واحداً بعد الأخر بعد أن قدموا لها الحل الذي كان

---

(1) ينظر - انتونان آرتو: مصدر سابق، ص72.

(2) ينظر - فوزي سليمان: المسرح الجوال يدافع عن المرأة، مجلة البيان، العدد (106)، الكويت: (رابطة الأدباء الكويتيين) 2002، ص67.

يجب أن تقوله لابنتها"[1] وهذا بدوره يدل على أن المســـرح الــذي يقــدم فـــي الفضاءات القريبة من الجمهور له التأثير الكبير لخلق حالة من التفاعل والتواصل ويسهم في إنجاح وإنجاز الرسالة التي خلق العمل من أجلها.

(1) عماد هادي عباس الكواز، جماليات المنظر في الفضاءات المفتوحة للعروض المسرحية العراقية، رسالة ماجستير (غير منشورة)، (جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، 2004)، ص36-37.

الفصل الثالث

اشتغالات الممثل في المسرح التفاعلي

الأداء هو عملية وجودية تمتلك كينونتها وازدواجيتها المعقدة والمركبة التي تنحصر في البحث عن جوهر هذا الإنسان المؤدي، فالتمثيل هو تصوير واستنساخ أو تجسيد أو صدى أو خلق أو محاكاة للواقع بفعالية وديمومة الحياة ذاتها التي تحدث بشكل علمي ومحسوس. ويتمتع بخصوصية الحياة نفسها، وبعبارة أخرى أنه حياة في إطار أداء الممثل في المسرح التفاعلي.[1]

كما أن الأداء يكشف عن صراع أزلي بين وجهي العملة الخاصة بالممثل على خشبة المسرح، ويكشف الوجه والقناع، الوهم والحقيقة، الانغماس في الشخصية أو تقديمها، الأساس الصادق والتصنع، وكثيراً من المتناقضات التي تفرز طبيعة هذا الفن الجوهري، وعليه لابد أن يتعرض لاتجاهين رئيسيين فلا يتبادلان الأهمية ويثيران جدلاً وخلافاً شديدين عبر العصور، أولهما: أن يعمل الممثل على إيهام الجمهور، أنه يشاهد أحداثاً حقيقية، وثانيهما أيضاً أن يكسر هذا الإيهام.[2]

إن منشأ التعارض الفلسفي في الاتجاهات الأدائية مرتبط ارتباطاً حتمياً بالممثل كوجود حي بوصفه عنصر الإرسال الأساسي الحاضر في العرض المسرحي، وبين قوانين الاستجابة والأداء في المسرح التفاعلي، يعمل على خلق شيفرة عرض اتصالية تعتمد في قوانين اشتغالها على أدوات الممثل وتوظيفاتها الدالة، ولذلك فالوسط الذي تنتقل فيه الرسالة وتتشكل، هو وسط يخضع فيه

---

(1) ينظر - عوني كرومي: الأسس الإبداعية المستقبلية وتصوير التكوين الجسدي والتقني عند الممثل - الحركة لغة الممثل، السعودية: (جامعة الملك سعود - منشورات مهرجان المسرح الثاني لدول مجلس تعاون الخليج العربي)، 1990، ص4.

(2) ينظر - ادوين ديو: فن التمثيل، الآفاق والأعماق، ج1، تر: سامي صلاح، مهرجان القاهرة التجريبي (27)، القاهرة: (أكاديمية الفنون - مطابع المجلس الأعلى للآثار)، 1998، ص4.

البحث والتصنيف المعرفي ما بين المرسل والمتلقي، وإن الأداء التفاعلي إنما هو جدلية جدل وحوار يقام بين الجسد الحقيقي للممثل المؤدي وجسد الممثل المتلقي. والأداء القدير هو الذي يسعى إلى التلاعب بهذين الجسدين، راكضاً بين فضائين، متناسياً، الحدود بين الوهم والحقيقة، بين الخيال والواقع وهنا تتخصص مدارس التمثيل واتجاهاته في تأكيد بناء لغة جمالية فلسفية تبحث دور الممثل الفاعل في الخلق، أو تحلل هذه المدارس عملية الاشتغال الأدائي للتمثيل وتغلفها مواصفات تتبنى الإنتاج الأدائي.

وقد بحثت الدراسات السيكولوجية والتربوية موضوعة التمثيل بمعنى اللعب إذ استنتجت أن فعل التمثيل، فعل يرتبط بالغريزة، ولكن المعارف الجديدة قد أعطت بعداً آخر لهذا النوع من النشاط الإنساني المعرفي، إذ ركزت أغلب الدراسات الجمالية لفن التمثيل وصنفته بأنه سلسلة من الإبداع والخلق والابتكار الفني، وهو غير الغريزة والحياة، وبهذا بحثت هذه الجماليات في طبيعة الأداء التفاعلي بين الممثل، والمتفرج – الممثل وخصصت نوعين من التمثيل "الأول داخل الخشبة – كفضاء محدود الأبعاد – والثاني داخل العالم. والبعض منا يركب التمثيل ليقترب من الحقيقة. والبعض الآخر يلتجئ إليه ليبتعد عنها. فالتمثيل الحق، هو الذي تعرفه، وتدرك أنه يحيلنا للحقيقة، وإن كان في ظاهره يبدو ابتعاداً عنها.[(1)]

وهنالك ثلاث ثوابت ومنطلقات أساسية لفن الأداء التمثيلي بدءاً من المرحلة الاغريقية إلى يومنا هذا وهذه الثوابت هي (الممثل يعرض، الممثل يحاكي، الممثل يوازن) وأن القيام بالتمثيل هو عملية جدلية، متوالدة، قائمة على (الفعل)، أي أنه صيرورة للانفعالات والمعاناة البشرية بطريقة فنية تتم بواسطتها ربط الممثل بعلاقة ما بجمهوره، إن طريقة الأداء في المسرح التفاعلي تدخل في صلب فعل الاتصال والتواصل، إذ على الممثل أن يحقق من خلال توظيفه

(1) ينظر، عبد الكريم برشيد: مصدر سابق، ص152.

بأدواته الإبداعية كـــالصوت والجسد وبإنتاج حالات شعورية وفكرية وعاطفيـــة تأثيراً فاعلاً وملحوظاً بالمتفرج بوصفة عنصراً حاضراً في عملية التلقي. وبذلك يكون الممثل الجيد هو شخص حاذق يملك زمام دوره وأنه قادر علـــى تحويـــل نفسه بنفسه لإعطاء هذا المفهوم.[1]

وإن هذه العلاقة التواصلية التفاعلية تتطلـــب مـــن الممثـــل أن لا يعلـــن الازدواجية، بل يتعامل معها بوصفها محفزاً إبداعي لكي توصـــله إلـــى القلـــق التأملي المصحوب بالتمرد على التقليد لخلق أسلوب أدائي فني ينتمـــي بفلســـفته وليس بشكله الظاهري إلى أحد الوجهين الأدائيين. إن محاولة الممثل في المسرح التفاعلي توظيف أدواته لإنتاج الدور وخلق دالة أدائية ناتجة من عملية تحويـــل هذه الأدوات من فضائها الذاتي إلى فضاء العرض التعبيري وبناء علاقة فاعلـــة بالتأثير على المتفرج لأن هذه العلاقة هي طريقة من طرق التعبير عن أنفســـنا فطرياً بالوسائل المتاحة، نستخدمها لتجعلنا مفهومين من قبل الجمهور.[2] كما في طرح الفيلسوف الفرنسي(دينيس ديدرو) الذي سعى إلى إبقاء الممثـــل خـــارج نطاق الانفعالات غير المنظمة وغير المدروسة مسبقًا، إذ رأى فيها عرقلة لأداء الممـــثل على وفق تطورات لا تخضع لسيطرة عقل الممثل، لذلك كان يباعد بين انفعالات الشخصية وعواطفها، وبين انفعالات الممثل نفسه، ويرى أن التنـــاقض الظاهري في الممثل يكمن في أنه لكي يؤثر على الآخرين، يتحتم عليه أن يظل هو نفسه باردا وخاليا من التأثير.[3] إذ أن الممثل لا يعيش في الدور بل يمثلـــه، وذلك بعد أن قام بإعداد صورة خارجية للدور، وما أن تكتمل تلك الصورة فـــي مخيلته حتى يقوم بإعادتها بشكلها الخارجي.

وبذلك يرى الكاتب أنه يقترب من أداء الممثل في المسرح التفاعلي، حيث

---

(1) ينظر- سعد، صالح: مصدر سابق، ص24.

(2) see, Piscator, Erwin, Ibid., p 301.

(3) ينظر - موريس فيشمان: تدريب الممثل، تر: نور الدين مصطفى، القاهرة: (الدار المصرية للطباعة والنشر) د.ت، ص10.

يبدأ الميسر منذ بداية العرض بتعريف الممثلين بشخوصهم المسرحية وليس بشخصياتهم الحقيقية ليتم التعامل والتفاعل معهم على أساس شخوصهم في العرض المسرحي ومن خلال ذلك يمكن ملاحظة مدى التوافق بين ما كان يدعو إليه (ديدرو) حول عناصر الأداء مع الشكل المثالي من تخيل المؤلف، وما كان يدعو إليه (بوال) فيما يخص الممثل بالعمل في ضوء مخيلته الإبداعية، وتعبيراته الانفعالية والعاطفية، وذلك لإبراز ملامح الدور أثناء التدريبات بحيث يكون الأداء في المسرح التفاعلي على وفق سيطرة ذهنية لما قام به الممثل أثناء التدريبات، فيكون أداؤه استحضار صورة الشخصية، أو الصورة من الشيء كما هو معلوم، ليس الشي نفسه بتفاصيله.

تقنيات أداء الممثل:

إن التقنيات التي يعتمد عليها الممثل لتفعيل دوره هي الصوت والجسد، مدعومتان بالموهبة أو الإبداع. ونجد أن المهتمين بشغل الممثل المسرحي منذ (ستانسلافسكي) وحتى الآن قد بذلوا جهوداً كبيرة لتفعيل وسائل عدة وأساليب مختلفة يتمكن الممثل من خلالها السيطرة على طبقات صوته وإلهام جسده فوق منصات التمثيل عبر تمارين مسرحية تهدف إلى الاختبارات الصوتية والجسدية غايتها تحقيق الفعل الصحيح لعمل وتحريك الجانب الانفعالي للممثل. ويتم التواصل بين الممثل والمتفرج بتفعيل الرسالة التي ينتجها الممثل عبر شيفرات تتخذ شكل علامات سمعية وبصرية، حيث يستخدم الممثل صوته في بث الإشارات عبر الموجات الصوتية، التي يولدها، كما يستخدم جسده فيرسل تعبيراته إلى عين المتفرج، وهدفه من وراء ذلك هو فك الصبغة العلامية التي يطرحها النص، وإعادة تشكيلها وتركيبها، وهو بهذا يدخل في ذاته بمعنى أنه يخوض في ثقافته والتقاطه للسلوك المفترض للشخصية بشكل يفترضه هو، وهو

بذات الوقت يخرج من ذاته ليشخص دوره على المسرح ويعــيش فــي أهــاب شخصية غريبة بأساليب مظهرية خارجية مثل تعبيرات الوجه وطرائــق إلقــاء الحوار واصطناعه للتشكيلات والتلوينات.[1]

وفى ضوء ذلك، ويمكن أن نقسم أداء الممثل في العرض المسرحي إلــى قسمين، يتمظهر من خلالهما أدائه، وهما (الصوت والجسد).

أولاً: الصـــــوت:

إن وظيفة الصوت عند الممثل هي إبلاغ وتوصيل المعلومات والمعــارف إلى الآخرين. والصوت هو وسيلة للتعبير عن المشاعر والحاجــات وتوضــيح العلاقات بين الأشخاص. الصوت بطبقاته وبصفاته المختلفة هــو الــذي يميــز الأشخاص عن بعضهم البعض الآخر ولكل شخصية طبقتها الصوتية الخاصة بها وطبيعة صوتية معينة لها قوتها وإيقاعها الخاص بها. إن معظم عناصر العرض المسرحي من الممكن مشاهدتها بالعينين فيما عدا الصــوت فيســتقبله المتلقــي بالأذنين. وبصوته استطاع الإنسان أن يصنع الكلام الذي يتواصل به مع الآخرين ومثلما يختلف صوت الإنسان وكلامه بطبقاته وقواه ونبراته وأنغامه وإيقاعه فإن البشر يختلفون في كل هذه الصفات على وفق طبيعة البنيــة والعــرق والبيئــة والمركز الاجتماعي. وعندما يتولى الممثل تمثيل دور معين فلابد له أن يكــون مقنعاً لمشاهديه وأن يتبنى صوت الشخصية بكل صــفاتها، بدرجاتــه وبقوتــه وتنغيمات إلقاءه.[2]

وما يحققه الصوت بوصفه أداة تعبيرية تسهم في إبــراز معــانٍ وإخفــاء أخرى، وحسب مايرى (جاكوبسن) يمكن تقسيم النسق الصوتي للممثل إلى نسقين

---

(1) ينظر - عقيل مهدي: في بنية العرض المسرحي، بغداد: (مطبعة اسعد) د ت، ص 9.

(2) ينظر - سامي عبد الحميد و بدري حسون فريد: فن الإلقاء، بغداد: (وزارة التعليم العالي والبحث العلمي) 1981 ص20.

فرعيين هما:(لساني)، و(شبه لساني).[1]

- **النسق اللساني:**

ان الصوت في العرض المسرحي هو نسق لساني يكون ذا ثبات أكثر من غيره من الانساق المسرحية، كما أن حوار الممثل هو فعل ملفوظ مباشر أكثـــر مما هو إرجاع للفعل أو تمثيل له، وقابلية الأصوات على تمييز الكلمـــات طبقـــاً لمعانيها هي الوظيفة الأكثر أهمية، فالممثل معني أولاً وأخيراً بإيصال الكلمة عن طريق النطق ورصف مجموعة من (الفونيمات) الصوتية كـــي تؤلـــف الكلمـــة المرادة، وهذه الكلمة يجب أن تُضبط حسب قواعدها النحويـــة مـــن الإعـــراب وموقعها بالجملة، وتأثرها وتأثيرها، بما يسبقها أو يليها، فضلاً عن معرفة الممثل لأصول هذه الكلمة المعجمية، من ناحية الجذر اللغوي وتصريفات الكلمة اللغوية.

- **النسق شبه اللساني:**

ركزت الأبحاث شبه اللسانية في اللغة على قـــدرات الصـــوت التعبيريـــة والانفعالية والتجويدية، فتفعيل الأصوات غير اللفظة كالضحك والتثاؤب والأنين، جرى اعتبارها ضمن حالة المتكلم الانفعالية كما هو الحال مع خصائص صوته التي تتضمن درجة الصوت وعلوه وسرعته، أما قواعد الخطابة والإلقاء، فهـــي ضمن البحوث التجويدية ولغة الممثل هي نظام من إشارات متعددة، فهو لا يعبر عن فكرته لما ينطق فقط، إنما طريقة النطق (لهجته، لغته الاصطلاحية، التـــي تعبر عن جماعته ومفرداته)، هي أيضاً في الوقت ذاته إشارة إلـــى مرجعياتـــه الثقافية ومرتبته الاجتماعية ووضعه النفسي، "وعلى الممثل أن يتعلم كيف يربط بين الاصوات ونغماتها وبين دلالاتها".[2]

وحسب الدراسات التي تناولت الموضوعات شبه اللسانية، جـــرى تعيـــين

---

(1) ينظر - رومان جاكوبسن: محاضرات في الصوت والمعنى، تر حسن ناظم، بيروت: (المركز الثقافي العربي) 1994) ص ص 31 - 36.

(2) مارفن كارلسن: فن الأداء، تر: منى سلام، القاهرة: (مهرجان القاهرة المسرحي التجريبي 18)، ص 99.

ثلاثة أنماط من المقومات شبه اللسانية، هي:[1]

أولاً: جهاز الصوت: إن جنس الشخصية وعمرها وبنيتها الجسدية تتطلب أداء يتوافق معها، والممثل المتمكن من أدواته التعبيرية يستطيع أن يلون أدائه وفق متطلبات الدور، والتلوين الصوتي الذي ينجزه الممثل يخلق مساحة من الفهم الذي يبتغي وصوله إلى المتفرج.

ثانياً: خصائص الصوت: درجة تحكم الشفة والحنجرة والإيقاع والسرعة. فللإيقاع الصوتي وسرعته الأثر الكبير لتحديد معالم الشخصية ومعرفة أهدافها وسلوكها.

ثالثاً: تفعيل الأصوات: الكلام الملفوظ فعلاً، بما فيه من مشخصات صوتية (ضحك، تثاؤب، بكاء...)، ومميزات صوتية، (قوة الصوت، علو الدرجة)، وفواصل صوتية (ترقيم الكلام)، أو الأصوات المميزة من غير الألفاظ مثل (اوه، اشش...الخ).

إذ يفترض أن تكون هذه المقومات أداة مرنة وطيعة لدى الممثل وعليه أن يدرك أن مهمته تقاس بحسب تأثيره على المتفرج، فهناك تقنيات يمكن اكتسابها من طرف الممثل، تجعله سيد صوته، يأمره فيطيعه.[2] ومن ثم يمكن له أن يوصل أية فكرة، وأي معنى عن طريق الاستخدام المدروس والواعي للمقومات شبه اللسانية وكثيراً ما يجنح الممثل في تلوين الكلمة عبر الإلقاء، فيكسبها معنىً جديداً أو مخالفاً، لما هو كامن داخل النص، وهناك مقومات شبه لسانية، وقد أوجزها الكاتب بـ(الوقفات، النبر، التنغيم).

أ- **الوقفات**: إن الممثل يقوم بتعين حدود الجملة أو تقسيمها لغرض إبراز معنى أو إخفائه، فالجملة التي ينطقها الممثل تتكون من أكثر من كلمة دالة، فيقوم

---

(1) ينظر - راسل كاظم: تأويل الأداء التمثيلي في العرض المسرحي العراقي، أطروحة دكتوراة غير منشورة، بغداد: (جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة - قسم الفنون المسرحية) 2005، ص ص 41 - 43.

(2) محمد مؤمن: مصدر سابق، ص 16.

الممثل بإبراز الإشارات الخاصة بالكلام مثل تركيب الألفاظ وطريقة دمجها وتوزيع الوقفات القصيرة واللغة العربية، "وهناك نوعان من الوقف، نهائي عندما يكون التنغيم صاعداً، وغير نهائي عندما يكون التنغيم هابطاً".[1]

ب- **النبر**: وهو "نشاط ذاتي للمتكلم ينجم عن نوع من البروز لأحد الأصوات أو المقاطع قياساً لما يحيط به".[2]

فعندما يكون النبر على جزء معين أكثر من غيره، فأن ذلك يمنحه البروز عن غيره، وكون اللغة العربية تعد من اللغات غير النبرية فلا يؤثر انتقال النبر من مقطع إلى آخر في تغير المعنى إلا عندما يترافق نبر الجملة مع التنغيم أو النغمة، وعلى هذا الأساس فإن الكثير من المعاني تبرز من خلال النبر، ويختفي الكثير عند عدم التركيز عليها، ويمكن للنبر أن يكون داخل جملة، فيبرز معناها أو يكون على مقطع صوتي دون سواه داخل الكلمة الواحدة فيغير من معنى الكلمة.

ج- **التنغيم**: النغمة هي جرس الكلمة، والتنغيم هو تقاربات مطردة من مختلف أنواع الدرجات الصوتية على جملة كاملة أو أجزاء متتابعة، وهو وصف للجمل وأجزاء الجملة وليس للكلمات المختلفة المنعزلة، ويمكن للكلمة الواحدة "أن تدل على أكثر من معنى دون تغير يلحق بفونيماتها، ولكن بسبب اختلاف التنغيم"[3]، حيث تختلف الطرائق التي يستخدمها الممثل في إخراج هذه الكلمة أو تلك في درجات الحدة ارتفاعاً أو انخفاضاً.

ثانياً: الجسد:

الجسد هو محور إدراج الإنسان في نسيج العالم والمرتكز الذي لابد منه

(1) سلمان حسن العاني: التشكيل الصوتي في اللغة العربية، جدة: (النادي الأدبي الثقافي)، 1983، ص 140.
(2) عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، ط2، بيروت: (دار الفكر)، 2007، ص281.
(3) عبد العزيز الصيغ: مصدر سابق، ص 265.

لكل الممارسات الاجتماعية، فالإنسان يعي ذاته عبر الجسد الذي يكـــون عامـــل تفرد في المكان والزمان، وهو الأثر الملموس أكثر من غيره للشخص الفاعـــل، وهو يكتشف جسده في الوقت نفسه الذي يكتشف فيه نفسه، ومن ثم تتحدد علاقة هذا الجسد بالمحيط الاجتماعي، فالجسد بناء رمزي، ومن هنـــا منشـــأ عـــدد لا يحصى من التصورات التي تسعى لإعطائه معنى.(1) "وتعد لغة الجسد لغة عالمية لأنها تتجاوز في الفهم والإدراك نطاق المحلية والاقليمية والجغرافية. ويبقى جسد الإنسان على اتصال مع ما يحيط به، يؤثر ويتأثر ما دام هذا الجســد حيـــاً، إن الوجود الجماعي يرتكز على تشابك طقوس تكمن وظيفتها في إدارة العلاقات بين البشر والعالم المحيط به وبين الناس فيما بينهم"(2). ولغة جسد الممثل عندما يـــتم تنشيطها على مستوى ذي فاعلية فإنها تكون بالتالي كثيفة المعاني، وكون الجسد يتمتع بالحياة فإنه يعطي ديناميكية لكل عناصر العرض، "ويمثل جسد الممثل ست علامات بصرية من مجموع العلامات البصرية التسع، التي تنتمي إلى منظومـــة العلامات في المسرح المتكونة من ثلاث عشـــرة علامـــة، حســـب تصـــنيفات (كوفزان)، لنظم علامات المسرح".(3) وتلعب الحركة أي (حركة الممثل) الـــدور المهم والأساس في أداء مهام الجسد لشغل واستثمار فضاء العرض المسرحي هذا بالإضافة إلى التعبيرات الأخرى في أجزاء الجسد مثل الوجه والأطراف وحتـــى الأصابع، حيث لابد من أن يمتلك الممثل جسداً حيوياً ينتظم وفق معطيات الحاجة في لحظة العرض ومتغيراته، وتأتي تلك المهارات من خلال التدريب المســـتمر ليس في عمل مسرحي معين بل يكون جاهزاً لأي من الأدوار الأخـــرى وفـــق منهج معين مسبقاً للتمارين، ويختلف أداء جسم الممثل ونوعيته حسب التطـــور الذي حصل عبر مراحل تطور إمكانيات العرض المسرحي تاريخياً، إضافة إلى

---

(1) ينظر- ديفيد لوبروتون: أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، تر: محمد عرب، بيروت: (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر)، 1993، ص 11-12.

(2) ديفيد لوبروتون: المصدر نفسه، ص 120.

(3) الن ستون: المسرح والعلامات، تر: سباهي السيد، القاهرة: (مهرجان الطلبة الدولي للمسرح التجريبي)، 1996، ص 148.

وجود فرق في أداء جسد الممثل بين مدارس المسرح الغربي والمسرح التقليدي الشرقي، فنلاحظ أحياناً أن الممثل يتدرب على أنماط معينة (مغلقة) للحركة مما يعيق قدرته على التعبير فتؤدي إلى توتر وتحديد حركة جسده، فيبدو تمثيله محدوداً في تعبيراته والحل أن يكون حراً منطلقاً من صور داخلية تظهر على جسده الاسترخاء أو أن يكون تياراً من الحيوية يجري خلال الجسم.

أ- حركة جسد الممثل:

الحركة ليست مجرد وسيلة انتقال من مكان إلى آخر وإنما هي لغة قائمة بحد ذاتها. وهناك عدة تقسيمات أو تنويعات وصفها المهتمون بعلم الحركة المسرحية، منها جسمانية عامة ومنها حركة عضوية يختص بها كل عضو من أعضاء الجسم على حدة، فالحركة الجسمانية متعددة الأنواع مثل "المستقيمة، النصف الدائرية، المتعرجة".[1]

أما العضوية فهي حسب حاجة الدور وتكون قليلة وهي في بعض الأحيان موضعية ومن أهمها حركة تعابير الوجه والأطراف (الإيماءات) وهذه الحركات تكون وفق متطلبات الخطة الإخراجية المعطاة، فمنها حركة إرادية وأخرى لاإرادية وهناك حركة اضطرارية، وللحركة خصائص متعددة تتمثل بالاتجاه أو السرعة أو القوة أو التنظيم. وتشتمل الحركة على الشغل المسرحي، الايماءة، التمثيل الصامت. وهناك سمات أخرى للحركة تحددها الفضاءات التي يتم فيها العرض المسرحي تبعاً لسعتها وضيقها وغلقها وفتحها، فالممثل يجب أن يكون ذو جسدٍ مرن قابل لكافة أنواع الحركات وفي كل حالاتها هناك بعض الحركات المسرحية التي تعطي الحياتية البيئية (الواقعية) و(الطبيعية) في العروض المسرحية، وتكون إما ضمن سيناريو النص المسرحي أو حسب توجيهات الخطة الإخراجية وبعضها ذاتية تأتي من اجتهادات الممثلين المحترفين. وقد تحددت هذه

---

(1) هيننج نيلمز: الإخراج المسرحي، تر: أمين سلامة، نيويورك: (مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر)، 1961، ص171.

الحركات (الشغل) وتم تقنينها في المدارس الإخراجية اللاحقة نتيجة التجارب التي يقوم بها المخرجون مثل الرمزية والتعبيرية وما تبعها. وهي الحركات التي تضفي الحيوية على المشاهد المسرحية وغالباً ما يعمد المخرج إلى إضافة مثل هذه الحركات على المشاهد الحوارية الطويلة والخالية من الحركات والفعل.[1] ويمكن تقسيم حركات جسد الممثل في العرض المسرحي، وعلى وفق الآتي:

ب- تعبير الوجه:

يمتلك الوجه قدرة هائلة للتعبير المنوع والمركب وإرسال الإشارات الواعية وغير الواعية للتعبير عن حالة وشعور الشخصية، وأهم الإشارات هي الابتسام والضحكات للتعبير عن الترحيب والبهجة، وعكسها العبوس والدموع للتعبير عن الحزن والقلق والغضب، ويوظف الممثلون في بعض الأحيان هذه الإشارات لعكس معناها وذلك لخلق الدهشة في الأداء وتلعب العين دوراً مهماً في الأداء، فهي تخلق التواصل وتعمق التركيز وتنقل الاهتمام باستخدام اتجاه التحديق، والشم، والأنين، والشخير، والتنفس. وتعد تعبيرات الوجه أدق حركات الجسد وأكثرها صدقاً وأغناها دلالة، لكنها لا تعمل بمفردها، ألا في ما ندر.(*) وإنما يكون لهذا الوجه علاقة عضوية مع أعضاء الجسد الأخرى، لينجز مهامه الجمالية حسب مقتضيات العرض المسرحي.[2]

ج- الإيماءة:

وتأتي بالمرتبة الثانية بعد تعبير الوجه كأبلغ أدوات التعبير لدى الممثل، فهي تستخدم في الكثير من الأفعال المصافحة، والتصفيق، وإيماءات الرفض،

---

(1) ينظر - بدري حسون فريد، سامي عبد الحميد: مبادئ الإخراج المسرحي، جمهورية العراق: (وزارة التعليم العالي والبحث العلمي)، 1980، ص46.

(*) قد يكون تعبير الوجه هو العلامة السائدة في العرض كما في مسرحية (لست أنا)، لصاموئيل بكيت، حيث لا يرى المتفرج على المسرح سوى فم ممثلة تسلط عليه الأضواء، نهاد صليحة، مصدر سابق، ص 108.

(2) ينظر - عقيل مهدي: متعة المسرح، إربد: (دار الكندي للنشر والتوزيع)، 2001، ص82.

التأييد، أو التلويح، وهي أول العلامات للتقارب الجسدي والتواصل اللمسي، الإيماءات تساعدك في عمل اكتشافات حول الشخصية لكنها تقوم أيضاً بالربط. إنها تعبّر عن المشاعر والاتجاهات الاجتماعية التي يمكن أن تحفز شريكك. والإيماءات التي تخلق الشكل الجسماني فقط دون حياة داخلية مناظرة تكون جوفاء وتخدم ذاتها: صورة وصفية أكثر منها دراما.[1]

إذن الإيماءة هي وسيلة للتحرر أو الانطلاق الشخصي، إنها في وقت واحد تحفز الطاقة وتعطيها شكلاً تؤثر به في عالم المسرحية، والشكل الملائم هو ما يحول طاقة الممثل إلى حضور قوي ومحدد، "والإيماءات أنواع منها (الإيماءات الرامزة، والموضحة، والموجهة) وحركة الرأس (انحناء، تنكيس، رفع، تدوير)، فالإيماءة هي نمط للحركة يستخدمه الممثل ليخلق شكلاً أساسياً أو أصلياً للشخصية (والإيماءة تكون ثلاثية الأبعاد. إلى جانب مساعدة الممثل في خلق شكل جسماني، فهي تثير أيضاً حياة سيكولوجية ملائمة في الممثل، وتقوده أو تقودها إلى اتجاهات الشخصية الاجتماعية)".[2] ونستطيع أن نقول أن الإيماءة (أنماط للحركة الذي يمسك بالإيقاع الرئيس للشخصية). وهذا ما شكل نقطة ارتكاز وانطلاق لجميع الاتجاهات المسرحية الحديثة في تأكيدها على دور الإيماءة وأهميتها في العرض المسرحي، حيث تكمن أهميتها كونها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالحركة، وبالتالي فهي مرتبطة بمجمل الرموز الاجتماعية والثقافية الخاصة بكل مجتمع، فتكون الإيماءة حركة إبداعية مضافة بدلاً عن كونها آلية للشرح والتوضيح.

د- الحركة الانتقالية:

وهي الحركات الواسعة التي يقوم بها جسد الممثل للانتقال من مكان إلى آخر والخروج، والدخول، والجلوس، والوقوف، والاتكاء، وحركات المهارة مثل

(1) ينظر - تيدسكو، جون ل. جروفيك: التمثيل من خلال التمارين، تر: سامي صلاح، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (15)، القاهرة: (أكاديمية الفنون، المجلس الأعلى للآثار) 2004، ص539.
(2) تيدسكو، المصدر نفسه، ص 522.

فنون القتال، والمبارزة، والرقص، والمظاهرات، والمعارك. وهي تمثل ذلك التوافق بين التشكيل الجمالي والطبيعة الفسيولوجية للجسد البشري وحركته حيث يؤكد رائد الرقص الحديث (رودوف لابان) الذي يعتبر أن الحركة البشرية تنبثق من مركز في منتصف الجسد تماماً، ومن تلامس القدم مع الأرض وتشكل علاقة التوتر الجدلي بين هذين المركزين، أي بين الأقدام وشبكة الأعصاب خلف المعدة عنصراً جوهرياً في تحقيق الاندماج والتوافق بين الجوانب الفسيولوجية والجوانب الجمالية في الحركة البشرية، إن تغير المسافة والحركة المستمرة للممثلين في أثناء تفاعلهم بعضهم مع بعض هو جزء لا يتجزأ من عملية الاتصال، فالممثل يستخدم مسافة القرب والبعد، والاتجاهات والمجال، والفضاء الاجتماعي، والشخصي والأبعاد الزمنية مثل مدة النطق، وتأخر زمن رد الفعل، ونسبة الاعتراضات في أثناء الحديث، ويعي الحدود الإقليمية التي يضعها لإبراز المنزلة الاجتماعية والتراتبية والاختلافات في العلاقة، وبذلك يتحرك الممثلون على وفق المساحات والمكان.[1]

وقد وصف لنا العالم هول كيف وبشكل غير واع أن المكان يتواصل، وهو منظم بشكل مختلف في كل ثقافة وبذلك فقد أوجد أربعة مجالات للحركة والعلاقات المكانية، **وقد اقترح (هال)، تقسيم المساحات المكانية إلى أربع مسافات.[2] هي:**

1. المسافة الحميمية: الخاصة بتماس الأجساد واحتكاكها باللمس والشم، وهذه المسافة تعني إما ثقة وحباً كبيرين وإما عداء (الالتحام في نزاع).
2. المسافة الشخصية: والتي تمتد بين (1.5 قدم إلى 4 أقدام)، وهي مسافة علاقات الأصدقاء الحميمين، ومسافة الثقة والاطمئنان.
3. المسافة الاجتماعية: التي تمتد بين (4 أقدام و12 قدماً)، وهي المسافة

(1) ينظر - مارفن كارلسن: فن الأداء، مصدر سابق، ص 112.
(2) كير ايلام: مصدر سابق، ص 98.

التي تفصل الإنسان عن الآخرين في الأماكن العامة.

4.المسافة العلنية: تمتد بين (15 قدماً و25 قدماً)، وهي مسافة العلاقات العلنية كالعرض المسرحية.

ومن مشاهدة الكاتب للعديد من العروض التفاعلية التي تعتمد الفضاء غير الشكلي في علاقات الممثلين وجد أن أغلب المشاهد التي تتطلب مسافة حميمية (حب أو صراع)، كعملية الضرب أو القتل، فإنها لا تنفذ وفق المسافة التي ذكرها (هال) وإنما يتم أداؤها تعبيرياً ومن مسافات ليست حميمية، وتؤدي آليات التلاعب على الحدود المكانية بين الممثلين والجمهور، دوراً كبيراً في عكس الجانب العاطفي أو النفسي في عمليات إيصال معنى تأويلي يفوق معنى الكلمة المنطوقة أو قد يخالفها أحياناً، مما يجعل المتفرج في سعي مستمر للقبض على معنى يربط الفعل الحركي للممثل مع المسافة التي تبعده عن الممثل الآخر، والممثل الواعي هو الذي يستثمر مساحته للأداء لتحريك خيال المتفرج وجعله يقتنع بما يريد أن يوصله إليه.

الفصل الرابع
أداء الممثل في عروض المسرح التفاعلي

يعد فن المسرح من الفنون التي يُطلق عليها (فنون الأداء) وكان ينظر لكل ما هو مسرحي بأن له علاقة بالأداء إلى أن جاء رواد المسرح الطليعي، وإن أغلب رواد المسرح الطليعي مع بداية المنتصف الثاني من القرن التاسع عشر وضعوا تحت المجهر الكثير من المفاهيم والتقاليد والمصطلحات المسرحية لإعادة قراءتها استناداً إلى أبعاد الزمن الثلاثة (الماضي، الحاضر، المستقبل).[1]

بالعودة إلى أصل وجذور هذه المفاهيم أو الظاهرة، الأسطورة والطقس والاحتفالات والكرنفالات والأعياد والألعاب الشعبية، ودرجة اتحاد المؤدي بالمتلقي بعيداً عن الفصل التقليدي بينهما، وعلاقة ثقافة الأداء الدرامي بالممارسة اليومية بعد أن كانت الثقافة وحدة واحدة في جسد واحد انفصلت وتشتتت إلى أجزاء منفصلة بحواجز بين المؤدي والمتلقي بين صالة العرض والخشبة، ويتحقق الحضور الدائم للمؤدي في المسرح التفاعلي سواء على المستوى الداخلي أو الخارجي لأن ميزة هذا الكائن هو القيام بالدورين أو كليهما معاً في عملية الحضور (الأنا والآخر) فأما أن ينظر ذلك الآخر إلى داخل المؤدي فاحصاً أعماقه أو يتولى المؤدي فحص ذاته على أساس معايير ومواصفات الآخر.[2] ولعل "هذا يثير مسألة العلاقة بين السلوك الشخصي والسلوك الاجتماعي في المشهد الاجتماعي ولقد أشار (ارسطو) إلى العلاقة القائمة بين حاجتنا الثقافية إلى أداء أدوار مختلفة والتعلم من خلال اللعب والمحاكاة، فنحن نتعلم من خلال أداء أدوار الآخرين بما تنطوي عليه هذه الأدوار من عواطف وهذا كله يصبح جزءاً

---

(1) ينظر - كرستوفر اينز: المسرح الطليعي، تر: سامح فكري مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (18)، القاهرة: (أكاديمية الفنون، المجلس الأعلى للآثار)، 1995، ص98.
(2) ينظر - سعد صالح: الأنا - والأنا الآخر، مصدر سابق، ص197.

منا أثناء عملية الأداء".[1]

فالأداء في المسرح التفاعلي ليس حالة خاصة بالمسرح فقط إنما يرتبط بالأداء الاجتماعي ولا يبقى في حدود الأفكار والنظريات إنما ينتقل إلى مرحلة حاسمة ومرتبطة باتخاذ قرار (الفعل) ولكن ليس عوضاً عن شخصية أخرى بل هو كل وجود مادي يتجسد بمهارة عالية وهذا بكل تأكيد يفسر الأداء التفاعلي بعيداً عن المفهوم التقليدي عن المؤدي كمفسر لنص أدبي موجود فعلاً إنما كمؤدٍ لفعل أو لحركة أو لموقف يؤديها بمهارة أي كائن لتحقيق أهدافه وبرنامجه نتيجة للخبرة المعيشية وهو جزء من تلقي الإنسان التدريب من محيطه أو بتدرب مقصود ومبرمج له من قبل المجتمع، وإن غرض عودة الطقوس والاحتفالات الشعبية هو لفعالية هذا الأداء على اكتشاف الذات والمحيط ولفعاليته في بناء الحضارات ولتشكيل الهوية وحمايتها ولتعزيز الأصالة.[2]

إن المؤدي في (المسرح التفاعلي) يحول العالم الذهني والعصبي إلى سلوك ويحول تراكم العمليات الداخلية إلى فيزياء **(مساحة – زمن – إيقاع)** وشغل منتج على اعتبار أداء السلوك الاجتماعي علاقة إنتاجية وأن التحكم بمساحة الفعل وزمن الفعل وإيقاع الفعل هو الذي يمنح للنظريات والأفكار والمفاهيم صورة ومعنى ومعياراً إنسانياً.[3]

يجب أن تكون المعطيات الحسية حاضرة في أداء الممثل في المسرح التفاعلي وهو الذي يكشف لنا مجال هم الإنسان واهتماماته ودائرة صراعه. إذ هو عملية كشف لعالم الإنسان في حالة حدوث، وهو في الوقت نفسه رمز للتكشف الذاتي بين ما هو ذهني وما هو اجتماعي في حالة توازن أو في حالة تجاوز أو في حالة انفلات. وهذه الأداءات هي التي وضعت الحدود بين الانتماء

---

(1) جوليان هيلتون: اتجاهات جديدة في المسرح، تر: أمين الرباط، سامح فكري، مهرجان القاهرة التجريبي (17) القاهرة: (أكاديمية الفنون، المجلس الأعلى للآثار)، 1995، ص62.
(2) ينظر - استون الين وجورج سافونا: المسرح والعلامات، تر: سباهي السيد، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (13) القاهرة: (أكاديمية الفنون، المجلس الأعلى للآثار)، 1996، ص96.
(3) ينظر - سمير سرحان: تجارب جديدة، مصدر سابق، ص201.

إلى قيم ومعاني فترة تاريخية معينة (التقاليد والاعـراف) أو الخـروج عليهـا لمعالجتها مع معطيات المستقبل، فالأداء في المسرح التفاعلي يتضـمن الحـس الدرامي لحسم الصراع في وعي الإنسان وذاتـه ومصـيره مـع موضـوعات المجتمع وأنماطها التي يعيش فيها. وهذا الحس الدرامي فـي أداء الممثـل فـي المسرح التفاعلي هو الذي دفع العديد من المنظرين لقلـب أولويـات التواصـل والاتصال للمسرح التقليدي، وهو ما أدى ببروك وفرقته إلى الذهاب في جولـة إفريقية بحثاً عن جماهير تفتقر إلى المفاهيم الأساسية الخاصة بالخط القصصي أو التظاهر والقناعات المتعلقة بالسرد النمطي والتمثيل الإيهامي وهي مفاهيم يرتكز عليها المسرح التفاعلي.(1)

وكذلك (اريان منوشكين) لإقصاء الإدراك التقليدي عن المسرح التفـاعلي ولإقصاء الطابع التمثيلي من المسرح التفاعلي كتبـت فـي برنـامج عرضـها لمسرحية (عصر الذهب) "إننا لا نحيي هنا أشكالاً مسرحية قديمة أو الكوميـديا ديلارتي أو حتى المسرح الصيني التقليدي. إن ما نحييه هو إعادة صياغة قواعد اللعبة، تلك اللعبة التي تصور من خلالها الواقع اليومي. وأن نكشف عما ينطوي عليه من قدرة على الإدهاش والتحول ولما تنطوي عليه من اعتيادية وثبات".(2)

إن الرفض غير الاعتيادي وبشكل متفق وفي مناطق متعددة من العالم نحو تهميش الأداء التقليدي أو فحص مفهوم الأداء المخصص لثقافة المسرح باتجـاه ثقافة الحياة اليومية المعيشية هو جواب طبيعي لارتباط الأداء منذ ولادة وعـي الإنسان بتطوره وباكتشاف ذاته ومحيطه ومجتمعـه قبـل أن يقـنن وينحصـر كظاهرة اجتماعية وثقافية معزولة في علبة المسرح.(3)

---

(1) ينظر - شو بازكير: سياسات الأداء المسرحي، تر: أصيل الرباط، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (16)، القاهرة: (أكاديمية الفنون، المجلس الأعلى للآثار) 1997، ص70.

(2) دافيد وليامز: مسرح الشمس، تر: أمين حسين الرباط، القاهرة التجريبي الدولي للمسرح التجريبي (19) القاهرة: (أكاديمية الفنون، المجلس الأعلى للآثار)، 1999، ص 140.

(3) ينظر- كولين كونك: علامات الأداء المسرحي مقدمة في مسرح القرن العشرين، تر: أمين حسين الرباط، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة التجريبي الدورة العاشرة (16)، القاهرة: (أكاديمية الفنون، المجلس الأعلى للآثار)، 1998، ص203.

وهي محاولات لإعادة الأداء التفاعلي أو نشاط تشاركي وفعل الأداء إلى الخطاب الاجتماعي لكشف مساحات فعّالة في الطبيعية الروحية الجوهرية للإنسان بدلاً من الانحباس بأنماط تقليدية متوارثة أصبحت مميتة كما يقول بيتر بروك في كتابه (المكان الخالي) وبدلاً من محاكاة شخصيات بديلة سعى المؤدون المعاصرون في المسرح التفاعلي من خلال بروفاتهم في المسرح المعاصر والمسرح الطليعي بالذات (إلى تلمس انفعالاتهم كأفراد في مقابل متطلبات الموقف الجمعي والمشاركة الجماعية مبدعين بذلك نغماتهم الشخصية بدلاً من أن يلقوا بذواتهم في الآخر).[1]

وعليه فالحس الدرامي في الأداء يتحرك دائماً باتجاه ما ينبغي أن تكون عليه الحياة لأنه يتضمن عنصر المعالجة والتكيف ولا يثبت على ما هو كائن بالفعل. فذلك قائم على الفعل كأداة للتفكير. وهذا ما يفتح أمامه باستمرار آفاق اكتشاف مساحات تواصلية أكثر عمقاً، لأن أي حل لمشكلة ما بلغة الحالات الذهنية والمشاعر لا تؤدي إلى نتائج، ومن يريد شيئاً يعمل على الحصول عليه حينما تلوح الفرصة، والسلوك الفعّال هو الذي يؤثر في البيئة ليعطي نتائج، لذا فثقافة الأداء التفاعلي عند (ارتو) لا تمثّل بالثقافة المصطنعة المتمثلة بالمسرح التقليدي إذ يعدها بالنسبة له أكاذيب عميقة اخترعها نخبة الستينات والسبعينات من فقدان مؤسسات المجتمع التقليدية قوتها الإيهامية، وكذلك بيتر بروك عندما يصف (ارتو) وأعماله يقول:" يجب أن نأخذ ارتو دون تزيفه باعتباره طريقة للحياة".[2] وعندما يتحدث علماء الأنثروبولوجيا عن الطقوس القديمة وعلاقة هذه الطقوس بالمؤدي الماهر القديم والمتمثل (بالساحر) كما الميسر في المسرح التفاعلي ومنهم كلود ليفي شتراوس يعتبر "الدقة والصرامة اللتين تميزان الفكر

---

(1) ينظر - كريستوفر اينز: مصدر سابق، ص308.
(2) كلود ليفي ستراوس: الفكر البري، تر: نظير جاهل، بيروت: (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع)، الطبعة الأولى، 1984، ص32.

السحري والممارسات الطقسية من المؤشرات التي تدل على إدراك لا واعٍ للحقيقة الحتمية بوصفها وجوداً من نمط معين للظواهر العلمية. أي المتعلقة بتنظيم الأشياء في مرتبة الحسن وهو أمر أنبأ العلم به قروناً ولم يدخل مدار اهتمامه إلا في أيامنا هذه والتي تجعل السحر تعبيراً خجولاً متلعثماً عن العلم".[1] أي علم السلوك الماهر.

وطبقاً لـ (جورج تومسن) إن الأداء في المجتمعات القديمة يشير بشكل دقيق إلى علاقة الأداء التفاعلي في حياة هذه المجتمعات وكيفية استثمار التدريب على الأداء الدرامي (المحاكاة) للتحكم بالعالم الخارجي والداخلي لهذا الكائن الحي. وإن حدسه المبكر بأسلوب عمل جسده هو الذي قاده إلى هذا النوع من التدريب لمعالجة بيئته وحاجات جسده ومجتمعه لتهيئة أفضل التكيفات للاستمرار والبقاء في العملية التواصلية.[2]

إذ أن الأداء التفاعلي قائم على التحكم بأطراف الفعل والنشاط والطاقة وهي حالة تقنية لتنشيط وتوزيع مهام الفعل على المراكز الداخلية والخارجية. وقواعد الدراما ما هي إلا اكتشاف لقواعد لعبة الحياة في بناء الإنسان والحضارة مثل الطفل الذي بواسطة لعبة المحاكاة يحاول بناء شخصيته واكتشاف بيئته إلا أن الأداء الحقيقي مغروس في جسد الإنسان وحياته.[3]

لذلك قال ايوجينيو باريا "(أنثربولوجيا المسرح لا تبحث في القوانين بل تقوم بدراسة قواعد السلوك. وقد ساد الفهم في الأصل أن الأنثربولوجيا هي دراسة سلوك الكائنات الحية ليس على المستوى الاجتماعي والثقافي فحسب بل على المستوى الفسيولوجي كذلك وبالتالي فإن أنثربولوجيا المسرح هي دراسة

---

(2) المصدر نفسه، ص32.
(2) ينظر - المصدر نفسه.
(3) ينظر - جودمان وليزبيث ودي جاي جين: المرشد في السياسة والأداء، تر: محمد لطفي نوفل، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي المسرح التجريبي (22)، القاهرة: (أكاديمية الفنون، المجلس الأعلى للآثار)، 2001، ص97.

السلوك الاجتماعي والثقافي والسلوك الفسيولوجي في موقف من مواقف الأداء)".[1] وهذا ما يندرج ضمن أداء الممثل في المسرح التفاعلي، الأداء الدرامي ليس موضوعاً ولا مفهوماً ولا فكرة، إنها صيغة من صيغ الشكل ولها شروط استخدام والمجتمع المعاصر أدرك تلك الشروط وآثر استخدامها بشكل متعاظم وعالمي لإعادة استثمار المجتمع من خلالها. لأن من مميزات هذا الأسلوب بالإضافة إلى التسلية والمتعة والإثارة والدهشة وتوفير الإقناع بواسطة الإيهام بالواقع وفرضية الضرورة والاحتمال قدرتها حسب تنظيمات مختلفة ومتعددة للسياق والتلاعب بالمعنى.

وأداء الممثل من الوسائل المهمة التي اعتمد عليها (بوال) في تحقيق شكل المسرح التفاعلي الذي عرف به، وطريقته في فن الممثل تجعل الممثل منسجماً مع فكرة ما، ولابد من عدم تقيد قواه الخالقة، تطور لأسلوب بطريقة خارقة، ومن منظور (بوال) لا يريد أن يجعل من الممثلين مجسدين لما يحركه، فهم ليسوا أدواته، وهو لا يفرط بالممثل أو بالأحرى بالشخصية في المسرحية لصالح المسرحية أو التوتر أو الإيقاع ومن خلال ذلك كله فقد أعطى الممثل خصوصية ذاتية أن عليهم ألا يكيف الجمهور لمزاجه بل يؤكد مزاج كل منهم.[2]

لقد سعى (بوال) من أجل نموذج ممثل جديد يسهم بشكل فعّال في الحياة الاجتماعية، ويعبر في الفن عن واقعه الاجتماعي، أن عليه ألا يكون ناطقاً لما يقوله الآخرون لأنه ليس قرداً أو ببغاء، وأن هدفه هو إظهار سلوك الناس في مواقف معينة وأنه لم يعنه إطلاقاً إن كان الممثل متحمساً أو بارداً في العملية.[3]

إن التمثيل في المسرح التفاعلي يعني تفصيل حكاية المسرحية، وكل العمل

---

(1) المصدر نفسه، ص98.

(2) see. Renato poggioli, the theory of the avant-garde = teoria dellart davanguardia, translated from the italion bygeraldditzgerald "combridge, ma: belk nappress of havard university press, 1968" p95.

(3) ينظر- يورجين هابرماس:الأخلاق والتواصل، تر: حمدي أبو النور حسن، بيروت: (دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع)، 2009، ص68.

تابع لهذه الغاية، والمخرج لا يوزع الأدوار طبقاً للشخصيات، إنه يصف النـــاس كنتاج للظروف التي يعيشونها، وقابلين للتغير من خلال الظروف التي وصلوها. ومن هذا المنطلق اهتم (بوال) بالجيل الجديد من الممثلين وعمل مـــع الممثلـــين التلاميذ والشباب والممثلين الأضعف وحتى مع الذين ليس لديهم خبره مسرحية، إذ كان يرى أن المسرح لا يمكن أن يعول على المواهب العظيمة، فكل مسرحية بها عدد لابأس به من الأدوار له أهمية كبرى من الناحية التربوية.[1]

لقد حاول بريخت تحديد تطور الشخصية في عمل الممثل بشـــكل بيـــاني، وثبت هذه العملية في ثلاث حالات، الأولى: وهي الحالة الانتقادية، حالة الفهـــم غير التام والنفور والرقابة الذاتية. والثانية: حالة الاندماج، البحث عـــن حقيقـــة الأنموذج في المعنى الذاتي، اتركه يعمل ما يريد وكيفما يريد. لكن كل شيء هو فقط التحضير للحالة الثالثة: الحاسمة والنهائية والتي يصل فيها، ممثل المســـرح التفاعلي إلى الشخصية المجسدة ويظهرها من موقع التزام آراء المجتمع.[2]

وما ذكره الكاتب فيما سبق وما سيذكره عـــن (بـــوال) دون غيـــره مـــن المنظرين الذين تطرق لهم الكاتب في المبحث الثاني هو أن صـــورة المســـرح التفاعلي لم تكن سوى ملامح بسيطة عند هذا المُنَظر أو ذاك إلى أن جاء (بوال) فبدأت التجربة تقترب من النضج وبدأت ملامحها تبرز لذلك اعتمد الكاتب علـــى (بوال) بشكل أكبر بالمقارنة مع غيره من المُنَظرين، إذ أن حرفية عمل الممثـــل مع المخرج في المسرح التفاعلي تتجلى في أن (بوال) كان يدرب الممثلين على الدقة فيما يتعلق بأدوارهم وبالمسرحية ككل، ويرسم لدور (المتفـــرج الممثـــل) باستبدال نبرة الأداء بالإيماءات وبالمواقف وبالنظرة والنمنمة، بالإضافة إلى ذلك فهو لا يهمل أياً من المقترحات التي تقدم بها الممثلون، وإنما كان يضـــع هـــذه المقترحات موضع التجربة، ويطلب من الممثل أن لا يشرح الأسباب وإنما يريه

---

(1) ينظر- المصدر نفسه، ص ص97-98.

(2) J.F. Lyotard, the post modernism condition: A report on know Manchester 1994 P. xxiv.

اقتراحه بالقيام به أمام الفرقة، وإذا ما كان الاقتراح جيداً فيؤخذ به.

فكان لــ (بوال) طريقة في استمالة الممثلين للتخلي عن لغــة المســرح، وذلك بتشجيع الممثل على إلقاء دوره بلكنة محلية، فالمشاعر والأفكار غالباً مــا تفقد أصالتها في التعبير عندما تحشر في لغة المسرح المتقنة، كمــا أن الحــديث باللهجة العامية يمكن الممثل من التعبير عن نفسه بحرية أكثر وتظهر النبــرات الصوتية غير المتوقعة وغير المألوفة.[1]

وعلى الممثل أن يتحدث بطريقة مسموعة وواضحة والمسألة هنا لا تتعلق بلفظ الحروف وحسب، بل تتعلق أيضاً بصورة خاصة كذلك بالفهم الصحيح لما يقال، فإذ كان الممثل الذي أتقنَ النطق لم يتعلم في الوقت نفسه أن يوصل إلــى المتلقي معنى دوره خلال الحوار، فإن تلفظه سيكون ميكانيكاً كما أن إلقاءه الجيد لردوده سيفقده على العموم هذه الردود. لقد كان مفهوم (بوال) في فــن الممثــل دقيقاً وقليل الإيحاءات وخالٍ من أي استخدام لأساليب المغالاة المسرحية، ولكنــه في الوقت نفسه حيوي وفعال، فجوهر نظرية التمثيل في المسرح التفاعلي لــدى (بوال) تؤكد أن دراسة الممثل لدوره يجب أن تكون موضوعية، ويكون الممثــل في أثناء أدائه في عزلته عن الشخصية التي يؤديهــا مراقبــة بانتقــاء أدائــه ومسيطراً عليه بإحساسه بواسطة فنه، إذ على الممثل في المسرح التفــاعلي أن يعرض الجزء الذي يمثل إلى المتلقي بدلاً من أن يكون ذلك الجزء نفسه ويجــب على الممثل في المسرح التفاعلي أن ينسى كل ما تعلمه عن تمكين المتلقي مــن اكتشاف طريقته في الأداء، وحيث أن هدفه هو وضع المتلقي في نشوة فعليه أن لا يضع نفسه فيها، وعليه أن لا يسمح لنفسه بالانتقال كلياً إلى الشخصية، عليــه أن يعرض الشخصية فقط، وأن يضعها في موضع أفضل مــن كونهــا مجــرد تجربة، ولكن هذا لا يعني أن يكون بارداً عند تمثيل شخصية عاطفيــة، بــل أن يكون لديه فصل بين مشاعره ومشاعر الشخصية التي يؤديها، لكي يعطي الحرية

(1) ينظر - يورجين هابرماس، مصدر سابق، ص46.

للمشاهد للمشاركة في أحاسيس الشخصية، كما ينبغي أن يبدو عارفاً بتمثيله منذ بداية الأحداث وفي وسطها وفي نهايتها التي يعرفها بالطبع مسبقاً، وبهذا عليه أن تكون في نفسه حرية هادئة طوال فترة الأداء..[1]

يرى الكاتب أن طريقة تدريب وأداء الممثل في المسرح التفاعلي قد اختلفت اختلافاً جذرياً عن الطريقة المتبعة في المسرح (الملحمي) والمسرح (الأرسطي) أو ما عرف عنها بطريقة (ستانسلافسكي) باستثناء حالة واحدة تخص تدريب الممثل وهي أن يتفاعل الممثل مع الشخصية ويتبناها في أثناء التمارين (البروفات) والغرض من ذلك من وجهة نظر (بوال) للتعرف على أبعاد الشخصية وفهم جوهرها المراد إيصاله إلى المتلقي وبعد ذلك في وأثناء أداء الشخصية فيجب على الممثل أن يمثل بفهمه وإحساسه بالدور ولكن بمنأى عن الشخصية، وهذا يفسر لنا أن سلطة وهيمنة المسرح القديم وبكل تفاصيله من وجهة نظر المسرح التفاعلي ما عادت تتناسب وروح العصر ومتغيراته، ولا تعبر عنه شكلاً ومضموناً، ولهذا نرى أن (بوال) استطاع التعبير ومن خلال فلسفة المسرحية وبموضوعية إنسانية عن الرسالة المراد تحقيقها من خلال المسرح.

والممثل في المسرح التفاعلي يقوم بالاشتغال في إنجاز الدور بهدف توصيله إلى المتلقي، وهنا تحقق الظاهرة المسرحية على مستوى الوجود العيني للممثل اتصالاً تفاعلياً بينه وبين المتفرج إذ تتباين أساليب الأداء على وفق هذا التفاعل ومن المنطلقات الذاتية أو الموضوعية.

وهنا بانت مشكلة الازدواج بين التمثيل وحدود الذاتي فيه والموضوعي وصولاً إلى تحقيق أداء تمثيلي واع يهتم بسيطرة العقل على العاطفة ويستطيع فيه الممثل أن يضع الحدود الحقيقية الفاصلة بين ذاته بوصفه إنساناً وشخصيته بوصفها دوراً معتمداً على تقنيات أداء تمثيلي إبداعية مكتشفة بواسطة التمرين.

---

(1) ينظر- يورجين هابرماس، المصدر نفسه، ص98.

وهذا ما يحقق هدف الرسالة التي يحملها الممثل في المسرح التفاعلي من أجل تحقيق أفضل صيغ الاتصال والتواصل مع المتلقي.[1]

فضلاً عن أن الوجود الحي للممثل ليس وجوداً منفصلاً إذ أنه يحتاج إلى تجاوز حدود الجدار الرابع والانغلاق فلا ينبغي أن يمثل الممثل في حدود هذا الجدار ليصل إلى التلقائية، أو ينسى المتفرجين، بل عليه أن يخلق علاقة وطيدة بينه وبين الممثلين من جهة وبينه وبين الجمهور من جهة أخرى، وبهذا يصبح المسرح صاحب الفعل الحي في الأداء وحيوية الفعل ناتجة من تبني الحقيقة بين أطراف العملية، ممثلين ومتفرجين.[2]

وهناك طرائق متعددة لتحقيق الواقع على المسرح أدواتها الممثل، والتقنية والجمهور، ولذا تصبح الحقيقة الأدائية لدى الممثل من وجهة نظر (بوال) هي الابتعاد عما يسمى بالتمثيل الذاتي وتنصيص قوانين إبداعية جديدة للأداء، تقترب كثيراً من التمثيل الموضوعي يرى فيه الممثل ذاته ضمن علاقة ديالكتيكية مع ذوات الممثلين على خشبة المسرح متفاعلة بعلاقة مع الجمهور وهنا تصبح العلاقة كلية شاملة متفاعلة. وقد استفاد (بوال) فيما بعد من مجمل تنظيرات (برخت) و(بيسكاتور) وعمل على تطويرها. **وعمل الكاتب على إيجاز علامات الأداء في المسرح التفاعلي بما يأتي.[3]:**

1. إن الممثل في المسرح التفاعلي يسعى إلى العمل على عدة مستويات في الأداء بهدف الابتعاد عن الاندماج (فالميسر) يدع الممثلين يؤدون ويفسح المجال للجمهور ليشاركوا الحدث فهو يجسد الدور ويبتعد دائماً عن نسخ ذات الشخصية ويؤكد دوره بوصفه ممثلاً لمجتمع كامل، وهذا الأداء يتطلب الانفكاك من أسرار التقاليد الأدائية القديمة الخاصة بالفعل ورد الفعل والتسلم والتسليم والآلية في

---

(1) Piscator, Erwin, Ibid., p.305

(2) مقابله أجراها الكاتب مع السيدة الدكتورة لينا التل، مديرة المركز الوطني للثقافة والفنون الأدائية في العاصمة الأردنية عمان، في قاعة الرقص والباليه، الساعة العاشرة صباحاً في يوم 2016/10/9.

(3) بوال ـ ألعاب الممثلين وغير الممثلين: مصدر سابق، ص89.

عرض المشاعر.

2. إن الممثل في المسرح التفاعلي يسعى دائماً إلى خلق فعالية إبداعيـــة تبعـــده دائماً عن التفسير الحرفي وتقربه من الاكتشاف والبحث وهذه تتطلب الـــتخلص من فضاء العرض المسرحي التقليدي والبحث عن فضاءات تشكيلية تجمع الممثل بمجتمع العرض لكي يؤدي دوره وهو يتحرك بينهم أو يقترب مـــنهم أو يفـــتح الحوار معهم ذلك بهدف الوصول إلى المشاركة الحقيقية الفاعلة.

3. أداء الممثل في المسرح التفاعلي مجرد من الاندماجي الـــذي يبـــرز نفســـه وينومها مغناطيسياً، ويتفق إلى حد ما مع (برخت) في تغريبه للحادثة الذي جعل منها أكثر صلة بالواقع إلا أنه استخدم وسائل وتقنيات خاصة بالمسرح التفـــاعلي والتي تم ذكرها في المبحث الثاني.

4. يجب أن يكون الممثل في المسرح التفاعلي قادراً على فصـــل الفكـــر عـــن العاطفة بحيث يستطيع جمعها مرة أخرى وعلى مستوى أعلى. وإذا مـــا أردنـــا الحصول على جمهور ذكي يكون المسرح التفاعلي بالنسبة له أكثر من مجـــرد تسلية، علينا أن نؤسس لعلاقة جديده معه ونشركه في الحدث.

5. في المسرح التفاعلي يتطلب الأداء ممثلاً جديداً بجسد وصوت وعاطفة وعقل فيكون تمثيله موضوعياً يستخدمه بقصد إعطاء الحرية الكاملة للمتلقي للتفاعـــل معه والتعبير المناسب عن الموقف ليخلق علاقة كلية تفاعلية بينه وبين الممثلين ومع الجمهور في الوقت نفسه.

6. إن الممثل في المسرح التفاعلي يجب أن تتوافر لديه سيطرة عالية على نفسه وعلى ذهنه وعلى قلبه بحيث لا ينجرف مع عواطفه التي يفتـــرض أن تكـــون عواطف الشخصية، لا بُد أن يكون الممثل متوقد الذهن وبارد العاطفة.

7. موضوعية الأداء التمثيلي في المسرح التفاعلي تنحصر فيما يأتي: "الممثـــل

هو الذات وهو الموضوع حيث تندمج صفاته ومحفزاته وأهدافه مع صفات ومحفزات وأهداف الشخصية التي يمثلها، إذ يتحول من الذات إلى الموضوع ويتحول من الوسيلة إلى الهدف. ومرآة الممثل هو الجمهور الذي يستقبل تعبيراته ويعكسها، ومرآة الجمهور هو الممثل يرون فيه أنفسهم ومن واجب الممثل أن يحطم صورة (الأنا) في نفسه ليعكس صورة (الهم).[1]

إن التمثيل في المسرح التفاعلي فتح آفاقاً جديدة في عالم الأداء التمثيلي وعلمه الحديث كونه قد استنبط مقوماته الجمالية والفكرية من الثقافة المسرحية السابقة له، بأخذها من الجذور الأصلية للمسرح كظاهرة التمسرح والاحتفال. وقد أخذت مجموعة كبيرة من الأساليب والمناهج في التمثيل والإخراج هذه الطريقة الموضوعية في الأداء. لذلك وجد (بوال) أن عمله وقع مع حلقة إبداعية مهمة هي "الممثل" بوصفه عصب وسائله التعبيرية الفاعلة، فخلص إلى فرز خصوصية أدائية للممثل في المسرح التفاعلي الذي تلخص كتكنيك شامل لممثله، فقد خصّه بالتدريب والتنظير غير التقليدي، وتعليمه في الطريق المعاكس لطريقة ستانسلافسكي الإيهامية التي أكدت، على ضرورة تقمص الممثل التام للشخصية (دوره) التي يلعبها ودخول الممثل في الدور.[2]

وقد تصدى (بوال) وممثله لجملة من المعوقات ارتبطت بإمكانية تحويله للمفاهيم والمنطلقات المعرفية، النظرية والعملية، السابقة من فن التمثيل، إلى حضور تكنيكي جديد يتفق والاستراتيجية التي حققها في المسرح التفاعلي، ومنها ما يتعلق بالأخص بالتقنيات التمثيلية والأدائية، ومصير خصائص الفعل والقدرة

(1) ينظر - عبود حسن عبود المهنا: أداء الممثل بين الذاتي والموضوعي، أطروحة دكتوراة، غير منشورة، بغداد: (جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة - قسم الفنون المسرحية)، ص 107.
(2) ينظر - موريس فيشمان: تدريب الممثل، مصدر سابق، ص 17- 18.

والاختزال والازدواج والحضور التي تقرر إرادة التحول والتغيير عند الممثل في المسرح التفاعلي، إذ يقحم هذا النوع من المسارح ممثله عبر فرضـيات ثنائيـة مركبة، من عالم الوهم وخط الغياب، إلى مستوى الحضور "الواقع"، و"اللاوهم"، وثم من جـدل مستمر بين "الحقيقة والخيال" وبهما يحدد موقف الممثل وتحولات أدائه (إيهامي / لا إيهامي) وهويته المزدوجة "طبيعـة أدائـه". وتأكيـداً علـى الحضور الفني للممثل في المسرح التفاعلي وتأثيره، عمل (بوال) على ألا يغيب في ممثله فعل اللمسات الإنسانية، ولكن دون المبالغة في تجسـيدها إلـى حـد الضياع في تلك التفاصيل لكونها تقع ضمن حالات معرفية جمعية، وإن الممثـل لديه يقترب من الحالة المطروحة، ومن ثم يتبنى فعلاً حركياً آخـر، إذ يحـاول بذلك أن يبعد نفسه والمشاهد من الالتصاق الشعوري (التعـاطف) مـع الحالـة السابقة فيقدمها بموضوعية.[1]

لهذا يرى الكاتب أن بوال والعاملين في المسرح التفاعلي يدرسـون فـي ممثليهم إمكانية تخطي الذات إلى الآخر "المراقب – الإنسان – الممثل – الدور" والسيطرة عليها وعلى إرادة الفعل، وذلك من توجيه تحولات الممثل التعبيريـة والتحكم بها.

فقد عمل مخرجو المسرح التفاعلي على تهيئة الجمهور من خلال خلق جو مناسب لاستقبال الحدث بالتأمل العقلي المجرد، بإشاعة الهـدوء فـي أعصـاب الجمهور هو هدف المسرح الملحمي، وهذا يعنـي بالضبط أنـه لا يتوجـه إلا نـادراً إلى القدرة على التقمص لدى المشاهدين فضلاً عن أن المسرح التفاعلي يكمن في خلق الدهشة بدلاً من التقمص فبدلاً من تقمص البطل يتعلم الجمهور أن يندهش من وضع البطل المتردد.[2]

وهذا بالضرورة يقود الممثل في المسرح التفاعلي للابتعاد عـن تقنيـات

---

(1) ينظر - سعد، صالح: مصدر سابق، ص178.

(2) ينظر - محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ط 1، الرباط: (دار الأمان)، 2006، ص88.

التعبير الجاهز "القوالب المسبقة" التي تخدع المتلقي، كما يلجأ إليها الممثل أحياناً، فتعطي إحساساً زائفاً هزيلاً، ويعود ذلك إلى أن الإحساس الجديد لا يضمن أن يجد متنفساً من خلال النماذج الثابتة لسلوك الممثل فالإحساس يمكن أن يموت في جسد انحسر بالعادة في مجموعة ثابتة من الأفعال وردود الأفعال.[1]

"وقد اقترح (بوال) جملة تمارين لممثله تقوده لتكنيك يخلصه من رواسب التمثيل الإيهامي والمبالغة الأدائية، عن طريق ارتجالات يقيمها ممثله في تمارينه المسرحية تعزز رسم التباعد بين الممثل والدور، فتدفعه إلى مغادرة الإيهام الدرامي، ومنها يتعين على الممثلين أحياناً أن يتبادلوا الأدوار خلال التمارين، فمن المفيد للممثل أحياناً أن يرى دوره وهو يؤدى من قبل بديله".[2]

وهذا يفرز بالضرورة لديه جانباً صحياً من أداء الممثل، بأن يخلصه ويشذب فيه بعض العادات السلبية العالقة من فن الأداء السائد (الكلاسيكي والطبيعي والواقعي) فضلاً عن إبعاد الممثل من ميزة الدور البطولي التي قد تفرز ممثل بشخصية كاريزمية – Charisma [*] التي غالباً ما تأسر أحلام الممثلين من امتلاك سحر الجذب وتأثير الإيهام، كقوة سلوك أو شكل، تدفعه نحو الاهتمام بنفسه وإظهارها على حساب الموقف أو المشكلة، لهذا سعى (بوال) إلى تذويب تلك الصفات في الممثل بعد أن جعل الجميع يشتغلون بروح العمل الجماعي كـ (فريق واحد)، لاغياً المراتب الفئوية والتمايز الطبقي.[3]

وفي جانب آخر ما تحققه فكرة تدريباته تلك من تبادل الأدوار بين

---

(1) ينظر - بوال، ألعاب الممثلين وغير الممثلين، مصدر سابق ص66.

(2) تقنيات المسرح التفاعلي في تثقيف الأقران، مصدر سابق، ص21.

(*) الشخصية الكاريزمية - Charisma: كاريزما - بمعنى جاذبية شخصية، أو سحرها، أن تكون "كارزمياً" معناه أن تمتلك خاصية غامضة تزودك بالأساس القوي للتأثير الفني، سواء أتم هذا في الصلات الشخصية الحميمية، أو أمام الحشود الهائلة من البشر، وتاريخياً قد تداخل حضور ذلك النشاط "الكاريزمي" بين ظاهرة الممثل الأول والمظاهر الوظيفية الأخرى، الاجتماعية أو السياسية، فلها تأثيرها المغناطيسي ولها علاقة بجمال الوجه والملامح الخارجية للشخصية، وهي ما تشخص لدى "الرومانتيكية" بالنظرة الأولى الخارجية، وتعرف بـ "Sex Appeal. ينظر (سايمنتن، دين كيث: العبقرية والإبداع والقيادة، تر: شاكر عبد الحميد، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد(176)، 1993، ص191).

(3) ينظر - مجموعة خبراء: تقنيات مسرحية لتثقيف الأقران، مصدر سابق، ص 25.

ممثليـــه، بأن يرى الممثل دوره أمامه وهو في وضع مراقب حيادي، يتلمس بدقة عن طريق مراقبته لطبيعة وكيفية وشكل التحول الذي يطرأ في الأداء على زميله لنفس الدور، وإمكانية المراقبة تلك تهيء للممثل قدراً من التأمل الموضـــوعي، وحياداً بالإحساس، من خلال النظرة المجـــردة له، فتكسر لديه التقليـــد الســـابق المتبع، في انتماء الممثل للشخصية وتلبسها، ليكون انتماؤه عامـــاً وموضـــوعياً يصب بشحن الموقف، وما من شأن ذلك أيضاً أن يكشف طبيعة الازدواج بـــين الممثل والدور وتحولاته، وما تفرزه من متغيـــرات (ســـيكوفيزيائية) تصـــاحب التحولات.[1]

ويرى الكاتب أن المسرح التفاعلي يؤكد على إفهام الممثل والمشاهد على حد سواء، وأن كل ما يقدم على المسرح هو لعبة ممسرحة مصنوعة ومكشوفة، بل إنها واقع متجدد ومتحول فمفارقة الحياة والمسرح كمفارقة الوهم واللاوهـــم (الواقع).

وبما أن الارتجال في المسرح التفاعلي ركن أساسي فارتحال الممثل فـــي هذا المسرح بقدراته وتسلقه إلى نماذج وأنماط أخرى عبر فعل التحـــولات فـــي أدائه، تعكس فعلاً طبيعة المهارة في المشاركة الفنية لديه، التي تنتظم على وفـــق منهج فني إذ أنها تقف كسبل تحقق تكنيك ومهارة تشكل بالنســـبة للممثـــل فـــي المسرح التفاعلي أسلوبه، لهذا جاء ما رسمه (بوال) لممثله من مهمة، هي أشـــبه بصورة (الميسر)، قاصداً كسر الأداء بالإيهام.[2]

فاستعارة هذا الشكل الفني هو دور الملقي أو الميســـر، دون غيـــره هـــو مقصود بعينه لدى بوال بوصفها مهارة وتكنيك لممثله، توفر للأداء سمات تقديمية بعيدة عن التمثيل أو التظاهر بالتمثيل، فلا تعطي فرصة للمـــؤدي بـــالتقمص أو الاندماج المستمر وذوبانه في الشخصية أو الحدث، كما أن وضع الممثـــل بهـــذا

(1) ينظر - المصدر نفسه، ص26.
(1) ينظر - تقنيات مسرحية، المصدر نفسه، ص40.

الوصف (الميسر) لدى (بوال) له مخاطره الفنية والتقنية أيضاً، وذلك عندما لا يصل الممثل إلى مستوى الأداء والمهارة المتمكنة بالضبط والتنظيم والحضور الواعي وطبيعة الدور وتحولاته، فإن هذا اللون من الأداء يوقع الممثل والدور بالفشل، فكسر الإيهام عن طريق رواية الأحداث ، هو عنصر شديد الحساسية في الفن المسرحي، إن لم تتسلمها أيد قادرة انقلب إلى شيء منفر حقاً، وهو تسميع الأحداث للمتفرج بطريقة تجعله ينصرف عنها.[1]

فضلاً عن ذلك، فإن التأكيد بالتكرار أو المبالغة، يدفع المتلقي إلى التأمل الفكري والدارسة، لإعطاء فرصة لتحريض الذات إلى فعل التغيير، ويرجع ذلك إلى أن المسرح التفاعلي مسرح حركي فالحركة هي مادة هذا النوع من المسارح، واستخدام هذه الحركة بحذق هي رسالته، وللحركة فائدتان، فهي تفضح تصريحات الناس وقراراتهم الخاطئة، كما تفضح أعمالهم المعقدة والغامضة.[2]

ولغرض تحقيق علاقة تفاعلية تمنح الممثل قدرة الوصول بالمتفرج في المسرح التفاعلي لصورة المشارك الإيجابي عليه أحياناً أن يكشف شكل اللعبة المسرحية معه، فيقاسمه لعبة العرض، بأن يوضح للمشاهد وبشكل مباشر ومستمر، عن مضمون وتركيب المشهد والمسرحية بشكل عام دون سبل التضليل والإيهام، كما يحاول أن يكشف له عن طبيعة وكيفية تحول الدور لديه وفهمه للشخصية، وبالتالي يبعد عنه عناء التفكير في تفاصيل الشخصية وهمومها وإبعادها الذاتية "النفسية"، وذلك بالتركيز على المضامين والمواقف، ليذهب العرض بذلك نحو التأكيد على جدل الحدث والفكرة حصراً.[3]

ويفترض بأداء الممثل في المسرح التفاعلي بقاء تلك التلقائية والحيوية، التي من شأنها أن تحافظ على صلة التفاعل الجمالي بين الممثل والمتلقي، ومنها

---

(1) ينظر- يورجين هابرماس مصدر سابق ص 65.

(2) ينظر - كالاندرا، دينيس: جماليات التلقي والمسرح، تر: سامح فكري، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (23)، القاهرة: (أكاديمية الفنون، المجلس الأعلى للآثار) 2004، ص 141.

(3) مقابلة أجراها الكاتب مع المخرج والممثل والمدرب في المسرح التفاعلي مهند النوافله، مدرب معتمد في المركز الوطني للثقافة والفنون الأدائية في عمان الأردن، 2016/10/10 الساعة 1,30 صباحاً في نادي المركز الوطني.

أن يحث على استخدام عنصر المفاجأة والإدهاش، فهي وسائل توقظ الممثل تجاه الحدث، حتى يقدم تعبيره التلقائي بروح نقدية موضوعية، فضلاً عما يضيفه عنصر المفاجأة للجمهور من فعل جذب وشد انتباه، ليجعله يقترب من حدود الواقع أكثر.(1)

لقد اهتم تكنيك (بوال) على خلق علاقة جديدة بين الممثل والجمهور، ذات سمات تحليلية مشتركة ناقدة اتجاه مجريات الأحداث المصورة من الحياة ليتخذ منها موقفاً، فالممثل الذي يعمل في المسرح التفاعلي هو ممثل يسهم في صنع الحياة الاجتماعية، فيعبر عن ذلك من خلال عمله الفني وما يمارسه الممثل في المسرح التفاعلي من تحولات أدائية، تأتي من الطبيعة التي تفرزها أفعاله التعبيرية (السيكوفيزيائية)، التي تخضع لمنظومة ضبط فني وجمالي خاصة بها، تظهر نفسها كمهارة متخصصة "تكنيك" تستنطق قدرات الممثل، فتحقق بالتالي الانطباع بقوة الحضور الأدائي.(2)

لهذا فإن "الممثل في المسرح التفاعلي ومن خلال عمله يكتسب ضمن طبيعة أسلوبه (وعياً توليدياً في الحركة).(*) كمكون أساس في بنية تحولات أدائه".(3)

وقد تميز الممثل في المسرح التفاعلي بالسيطرة الذهنية في عمله بوصفه تصويراً بما تدعو إليه المخيلة المبدعة، والدراسة المسبقة للحدث الذي قد يتطلب فيه التعبير بالعاطفة خلال التمرين، وإن كانت تعبر عن الموضوعية

(1) See: Patrice Pavis: Language of the Stage, Performing Art Journal, New York, 1982, P. 103.

(2) ينظر، أوين، فردريك: مصدر سابق، ص170-171.

(*) الوعي التوليدي بالحركة: ويعني أن يعرف الإنسان كيف يتحكم في سرعة الحركة وقوتها وأمدها وكيف يقيم علاقات متبادلة بين الحركة والإحساس والفعل، وحين يصل هذا الوعي إلى درجة رفيعة من التطور فإنه يتجلى مستوى الحركة المحسوسة في قدرة الممثل على تقديم ألعاب الهواة ومشاهد المبارزة والقتال، وقدرته أيضاً على الرقص وتأدية الفقرات والحركات البهلوانية وهو يتجلى أيضاً على مستوى رفيع في قدرة الممثل على أداء عدد كبير من الأدوار والمشاعر المنوعة المتباينة وإقناع الجمهور بصدقها، ينظر (هلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحي، مصدر سابق، ص107).

(3) هلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحي، مصدر سابق، ص117.

المطلقة في أثناء العرض على الرغم من أن (بوال) كان يــرى أن الأداء فــي العرض يجب أن يكون في مضمون رؤيــة ذهنيــة لتصــوير الحــدث أثنــاء العرض.[1]

إذ أن أهم ما يتميز به الأداء التمثيلي في المسرح التفاعلي هو كون الأداء أداءً خارجياً بعيداً عن الانفعال، إذ يجب على الممثل أن يبقى دون تأثر، بحيــث يستطيع التأثير على الآخرين.

وهذا يقودنا بالضرورة حول إقــرار أهميــة الإدراك المعرفــي لطبيعــة تحولات أداء الممثل في المسرح التفاعلي والسيطرة الفنية والتقنية علــى نفســه وصور الدور، التي تكشف عن انضباط تكنيك الممثل ولعبة (التحــولات) بــين مساحات الدور في بؤر الذات، التي تكشف عن أسلوبية أدائية خاصة، يشار إليها بالتمثيل التفاعلي وعندها لم يعد التمثيل بالنسبة للنص يعني براعة الأداء، وإنمــا السيطرة التامة، ولــيس النص للتمثيل بل نظام من المؤشرات يصوغ التمثيل ما تناول منها في أشكال جديدة.[2]

من خلال ما تقدم في متن الكتاب يوجز الكاتب أهم المجسات التــي استقرائها في الفصول السابقة والتي تتحقق في المسرح التفاعلي وفــق مستويات عدة وكما يلي:

أولاً: مستوى العرض المسرحي

1- تطوير مهارات المتفرج وإيصاله إلى مرحلة الجرأة والشــجاعة فــي المحاولة على التغيير إذ سيعتاد على التغير السيكولوجي الحاصــل فــي ذاتــه ويستمر في المسرح الذي تحول إليه من ذلك العلاج أو تلك الجرعة التشــجيعية التي أخذها عبر ما مرَّ به من متغيرات جماعية.

---

(1) ينظر- فرانك م هوايتنج: مصدر سابق، ص229.
(2) بنجامان، فالتر: مصدر سابق نفسه، ص 9.

2- اتخذ المسرح التفاعلي العرض المسرحي سبيلاً للمعالجة النفسية وهو شكل من الأداء الارتجالي غير المكثف لدور أو عدة أدوار يرسمها فريق عمل الممثلين ويؤديها المريض المتفرج.

3- كسر التحديد المسبق لزمن العرض من خلال الامتداد بالوقت خلال مشاركة المتفرج الذي يصل إلى نهاية غير معروفة مسبقاً.

4- بروز الجانب الإعلامي الذي يحويه هذا النمط، فيعد العرض خطاباً إعلامياً يحمل دلالات مليئة بالرموز والتأويلات.

5- خلق صور، هذه الصور لا تقوم مقام الكلمات، ولكنها لا يمكن أن تترجم إلى كلمات أيضاً إنها لغة بذاتها تتضمن الكلمات كما تتضمن الكلمات الصور أيضاً. ويمكن أن تكون متممة لها.

6- التغلغل بين الناس في صالة العرض التقليدية والعروض التي تجري في الأماكن العامة كالأسواق والميترو وما شابه ذلك إذ يجب أن يكون الموضوع الذي يتم اختياره شديد الأهمية منتمياً إلى الواقع.

ثانياً: مستوى اداء الممثل

1- الاعتماد على الميسر مع (المتفرج - الممثل) بعملية إحماء جسدي، (الجمهور- الممثلون) بالألعاب والتمارين لتأسيس تواصل جسدي.

2- الميسر يساعد (المتفرج - الممثل) على القيام بعملية المشاركة الفعالة في أثناء العرض إذ أن على الميسرين أن يتجنبوا جميع الأفعال التي يمكن أن تناور الجمهور، ويجب عليهم أن يجعلوا الاستنتاجات الممكنة مفتوحة دائماً في وضع التساؤل بدلاً من وضع التأكيد.

3- يعمل مخرجو المسرح التفاعلي مع ممثليهم في ورش مسرحية معتمدين على العمل الجماعي، بدءاً من إعداد النص إلى تقديم العرض. واعتمدت تقنيات الأداء للممثل في المسرح التفاعلي على المرونة العالية للجسد،

التلوين، التنويع، والتنغيم في طبقات الصوت والارتجال المرتبط بتداعيات الممثل بهدف خلق علاقة تواصلية مع المتلقي. وقد ركزوا في أدائهم على الصدق والعفوية ولذلك استخدموا تقنيات خاصه بالمسرح التفاعلي. كما مزجوا في طريقة أدائهم عدداً من الأساليب التمثيلية التي اعتمدها من سبقوهم مثل (جروتوفسكي)، (برخت)، (ارتو)... إلخ.

4- يعتمد المسرح التفاعلي على حركات الممثلين المرتجلة بإتقان وتغير الأداء ليتحول الموضوع أمام الجمهور إلى ما يشبه اللعبة فليس هناك تمثيلاً بل هناك أنشطة جسدية وصوتية تشكل طابعاً مسرحياً.

5- ركزت معظم الاتجاهات المسرحية الحديثة التي اشتغلت في العرض المسرحي التفاعلي على أهمية الإيماءة كونها ترتبط مركزياً بحركة الجسد ولها دلالات اجتماعية وثقافية تفاعلية تواصلية.

6- يعتمد أداء الممثل في المسرح التفاعلي على الكلام الملفوظ فعلاً، بما فيه من مشخصات صوتية (ضحك، تثاؤب، بكاء...)، ومميزات صوتية، (قوة الصوت، علو الدرجة)، الأصوات المميزة من غير الألفاظ مثل (أوه، أشش... إلخ).

7- يجب أن يكون الممثل في المسرح التفاعلي متمكناً من تقنياته الصوتية حتى يستطيع أن يلون أدائه وفق متطلبات الدور، والتلوين الصوتي الذي ينجزه الممثل يخلق مساحة من الفهم الذي يبتغي وصوله إلى المتفرج.

8- أن الممثل في المسرح التفاعلي يسعى إلى العمل على عدة مستويات في الأداء بهدف الابتعاد عن الاندماج (فالميسر) يدع الممثلين يؤدون ويفسح المجال للجمهور ليشاركوا الحدث فهو يجسد الدور ويبتعد دائماً عن نسخ ذات الشخصية ويؤكد دوره بوصفه ممثلاً لمجتمع كامل، وهذا الأداء يتطلب الانفكاك من أسرار التقاليد الأدائية القديمة الخاصة بالفعل ورد الفعل والتسلم والتسليم والآلية في عرض المشاعر.

9- أن الممثل في المسرح التفاعلي يسعى دائماً إلى خلق فعاليـــة إبداعيـــة تبعده دائماً عن التفسير الحرفي وتقربه من الاكتشاف والبحـــث وهـــذه تتطلـــب التخلص من فضاء العرض المسرحي التقليدي والبحث عن فضـــاءات تشـــكيلية تجمع الممثل بمجتمع العرض لكي يؤدي دوره وهو يتحرك بينهم أو يقترب منهم أو يفتح الحوار معهم ذلك بهدف الوصول إلى المشاركة الحقيقية الفاعلة.

10- أداء الممثل في المسرح التفاعلي مجرد من الاندماجي الـــذي يبـــرز نفسه وينومها مغناطيسياً، ويتفق إلى حد ما مع (برخت) في تغريبه للحادثة الذي جعل منها أكثر صلة بالواقع ألا أنه استخدم وسائل وتقنيات خاصـــة بالمســـرح التفاعلي والتي تم ذكرها في المبحث الثاني.

11- يجب أن يكون الممثل في المسرح التفاعلي قادراً على فصل الفكـــر عن العاطفة بحيث يستطيع جمعها مرة أخرى وعلى مستوى أعلى. وإذا ما أردنا الحصول على جمهور ذكي يكون المسرح التفاعلي بالنسبة له أكثر من مجـــرد تسلية، علينا أن نؤسس لعلاقة جديدة معه ونشركه في الحدث.

12- في المسرح التفاعلي يتطلب أداء ممثلاً جديداً بجسد وصوت وعاطفة وعقل فيكون تمثيله موضوعياً يستخدمه بقصد إعطاء الحرية الكاملـــة للمتلقـــي للتفاعل معه والتعبير المناسب عن الموقف ليخلق علاقة كلية تفاعلية بينه وبـــين الممثلين ومع الجمهور في الوقت نفسه.

13- أن الممثل في المسرح التفاعلي يجب أن تتوافر لديه سيطرة عاليـــة التركيز الذهني، والاستعداد الفكري العقلي والقدرات الثقافية بحيث لا ينجرف مع عواطفه التي يفترض أن تكون عواطف الشخصية، لا بد أن يكون الممثل متوقد الذهن وبارد العاطفة.

14- موضوعية الأداء التمثيلي في المسرح التفاعلي تنحصر فيما يـــأتي: الممثل هو الذات وهو الموضوع حيث تندمج صفاته ومحفزاتـــه وأهدافـــه مـــع صفات ومحفزات وأهداف الشخصية التي يمثلها إذ يتحـــول مـــن الـــذات إلـــى

الموضوع ويتحول من الوسيلة إلى الهدف. ومرآة الممثل هو الجمهور الذي يستقبل تعبيراته ويعكسها، ومرآة الجمهور هو الممثل يرون فيه أنفسهم ومن واجب الممثل أن يحطم صورة (الأنا) في نفسه ليعكس صورة (الهم).

ثالثاً: على مستوى الجمهور

1- سعى المسرح التفاعلي إلى إشرك المتلقي مشاركة حقيقية في منظومة العرض فيكون المتلقي شريكاً حقيقياً في التأليف والتمثيل والإخراج، وهو بذلك يختلف عن المسرح الأرسطي، والمسرح الملحمي الذي يكون فيه المتلقي ناقداً للحدث فقط.

2- اعتماد المسرح مكاناً تتفاعل فيه الجماهير مع ما تراه وتشارك في صنع ما تراه والاهتمام بالطبقات المسحوقة والكادحة فالمسرح بالأساس جزءاً غير منفصل عن الجمهور وهو بذلك يصنف على أن المسرح والجمهور كيانٌ واحدٌ.

3- الارتجال قسمان قسم متعلق بالممثلين الذين يقدمون العرض وقسم متعلق (بالمتفرج-الممثل) إذ يتطور أداء الممثلين على حسب مداخلة (المتفرج-الممثل).

رابعاً: على مستوى مكملات العرض

1- غياب مكملات العرض في المسرح التفاعلي في أحيان كثيرة لأنهُ قد يكون ستار أو غطاء قد يوهم المتلقي بها.

2- النص المعد للمسرحية، يمكن أن يكون منتمياً إلى أي أسلوب مسرحي تقليدي فيما يخص الجزء الأول من العرض كما يكتب النص بعد العرض حيث تضاف إليه مداخلات المتفرجين وإيماءاتهم وحركاتهم بل وحتى صمتهم، حيث

أن المشاهدين الذين يشاركون وهم حاضرون يثبتون كجزء من العرض.

3- بيئة العرض في المسرح التفاعلي تمثل فضاءات لا متناهيـــة وغيـــر محددة، يحدد اتساعها طبيعة العرض نفسه، محتوياً المتلقي والممثل في بيئته.

الفصل الخامس
نماذج تطبيقية

يتضمن هذا الفصل عرضاً، لإجراءات البحث التي قام بها الكاتب، بغية تحقيق أهداف بحثه الحالي الذي يحتوي على وصف المجتمع الأصلي للبحث، واختيار عينة منه، وعرض أهم الاجراءات التي قام بها الكاتب، فتكون مجتمع البحث الحالي من عروض المسرح التفاعلي التي عُرضت في العراق للفترة من 2012 – 2016 وقد بلغ عدد العروض (10) باعتبارها تجربة جديدة في العراق وقد أخذت تتنامى بشكل ملحوظ وكما يتضح ذلك في (ملحق رقم 1) بتفاصيله.

لغرض تحقيق أهداف هذا الكتاب اعتمد الكاتب أدوات عدة للوصول إلى مبتغاه وكما يلي:

أ- الاستبيان: استخدم أداة (الاستبيان) بنوعية (الاستبيان المغلق المفتوح والمغلق) في دراسة استطلاعية لصياغة معاير بحثه استناداً إلى مؤشرات الإطار النظري وأراء الخبراء.

ب-الملاحظة المباشرة لعينات البحث لغرض تحليلها.

ج- المقابلات الشخصية التي أجراها الكاتب مع العاملين بقطاع المسرح التفاعلي داخل العراق وخارجه من ممثلين ومدربين وخريجين.

د-الخبرة الذاتية للباحث في مجال المسرح التفاعلي.

إذ اعتمد الكاتب الطريقة (العشوائية المنتظمة) في اختيار نماذج عينة بحثه، بحيث تشمل عروض المسرح التفاعلي المقدمة في المحافظات، واستثنى من ذلك العروض التي قدمها الكاتب، لغرض تحقيق الحيادية في التحليل، والذي يعد مطلباً أساسياً من متطلبات البحث العلمي. ومن خلال الطريق المشار إليها أنفاً، فقد تضمنت عينة البحث النماذج التالية:

- النموذج الأول: عرض مسرحية (جسد) في النجف، 2012.
- النموذج الثاني: عرض مسرحية (اعزيزه) في بغداد، 2014.
- النموذج الثالث: عرض مسرحية (ورطه) في ذي قار، 2016.

من أجل التأكد من صدق الأداة فقد اعتمد الكاتب (الصدق الظاهري) لفقرات أداته حيث عرضت بصيغتها الأولية (كما في ملحق رقم 2) على مجموعة من الخبراء المتخصصين في ميدان الفنون المسرحية وقد بلغ عددهم (13) (تم ذكرهم في ملحق رقم 5) وفي ضوء آرائهم وملاحظاتهم ومقترحاتهم تم تعديل فقرات الاستبيان لتمثل صدق المعيار. ولكي يتأكد الكاتب من أن الأداة التي أعدت وفق الخطوات السابقة يمكن الاعتماد عليها، قام الكاتب بإعادة تطبيق الأداة مرة ثانية على اللجنة ذاتها، بعد فترة زمنية مقدارها (15) يوماً بعد أن أجريت التعديلات عليها في الطريقة الأولى، وهي مدة تعد مناسبة، على وفق ما تشير الأدبيات إلى ذلك، إذ قام الكاتب باستخدام معامل ارتباط (بيرسون)[*]، لحساب معامل الثبات بطريقة إعادة الاختبار للأداة، بين درجات الاختبارين فبلغ 100%، وهذا يعد معامل ثبات عالياً جداً ومقبولاً مع سياق الإحصاء العلمي الدقيق.

(*)- معامل ارتباط بيرسون = ن مج س ص – مج س × مج ص

√ [ن مج س - (مج س) ٢]× [ن مج ص ٢ - (مج ص)٢]

إذ أن مج = معامل ارتباط
س= درجات التطبيق الأول
ص= درجات التطبيق الثاني
ن = عدد أفراد العينة

- مصطفى الامام وآخرون: التقويم والقياس، بغداد: (دار الحكمة للطباعة والنشر)، 1999، ص155.

النموذج الأول: مسرحية جسد(*)

للسيطرة على الجمهور وجره نحو تحقيق ذاته الجمعية من ناحية الذات الخاصة ومن ناحية أخرى يبدأ العرض مباشرةً بعد جلوس المتفرجين في مقاعدهم، ويتجلى الجانب التفاعلي في العرض عبر ظهور (الميسر) في هيئة مواجهة للجمهور فاتحاً حواراً مباشراً مع الجمهور عبر التحية التي هي بمثابة الخطوة الأولى في الجسد المكون من الصالة والجمهور والممثلين والخشبة، بعد شرح سريع يقوم بهِ (المُيَسر) عن آلية عمل المسرح التفاعلي وكيفية التمثيل فضلاً عن توزيع الأدوار التي هي بين الممثلين الأصليين والمتفرجين الممثلين، يعمد (المُيَسر) إلى خلق تواصل معرفي ونفسي بين الممثلين والمتفرجين – الممثلين فضلاً عن توجيه المتفرجين إلى ماهية عملهم في القسم الثاني من العرض إذ أنه يقدم بواقع قسمين يتناول الأول عرضاً لمشكلة ما تتمحور حول قضية معينة والقسم الثاني هو الذي يشترك بهِ المتفرج لإبداء حلولهِ للمشكلة المطروحة في القسم الأول وكيف يمكن أن يتصرف المتفرج من وجهة نظره عبر دخولهِ إلى التمثيل بنفسهِ.

يتكون الفضاء العلاجي بالدمج المطلوب ترسيخه مما يؤدي إلى قناعة أن المسرح بالأصل هو كيان واحد، وباعتباره مكاناً ينتمي إليه وليس ضيفاً هو فيه، ثم يقوم (المُيَسر) بتوجيهِ السؤال الأول للجمهور عن مدى قناعتهِ بالمشاركة في لعبة العرض فيقوم بتوظيف شخصية اضافية لتكون وسيطاً بينه وبين الجمهور فأطلق على هذه الشخصية اسم (ميكي) وهي كرة مطاطية يقوم برميها بصوره عشوائية على الجمهور ليتم التواصل وكسر الجليد بينه وبين المتفرجين، ومن

(*) عرض مسرحي من إعداد فريق المسرح التفاعلي في النجف، إخراج سيف الكرعاوي، تمثيل: أحمد الجياشي بدور (نعمة)، عيسى الأسدي (اسو)، علي العارضي (أبو حسين)، عبد الله شعبان (حسين) همام فؤاد (مازن) صفاء الشمري (أبو مازن)، باقر زوين (وسام) وجاءت هذه مسرحية نتاج ورشة خاصه بتقنيات المسرح التفاعلي عرضت في مسرح قصر الثقافة والفنون مدينة النجف الأشرف في 1/7/ 2012.

خلال رمي الكرة على أحد المتفرجين بصورة عشوائية يبدأ الميسر بمد جسور التواصل والتعارف حتى يتفاعل معه فيسأله:

الميسر: شنو اسمك؟

متفرج 1: أحمد ماجد

الميسر: شنو أمنيتك؟

متفرج 1: أن يتحقق الأمان للشعب العراقي، وأتمنى اشتري سيارة.

الميسر: شكراً أحمد، المطلوب منك أن توجه (ميكي) لشخص آخر لا على التعيين وبصورة غير مقصودة وتسأله ما يدور في بالك أو أي شيء ترغب بسؤاله.

رمى المتفرج الأول الكرة المطاطية بصورة عشوائية فوقعت على متفرج آخر فطلب منه أن يعرف نفسه.

متفرج 2: اسمي سيف المياحي؟

متفرج 1: شنو تتمنى؟

متفرج 2: السعادة لكل العراقيين.

قام المتفرج الثاني بتحويل ميكي لمتفرج آخر وبصورة عشوائية فسأله عن اسمه.

المتفرج 3: اسمي همام الجبوري.

المتفرج 2: يمته أخر مره عزمت صديق؟

المتفرج 3 : البارحه.

وقد أكمل المتفرج الثالث أداءه بإرسال (ميكي) لمتفرج آخر فسقطت على متفرج جديد فبدأ يسأله:

المتفرج 3: شسمك؟

المتفرج 4: اسمي جعفر عبد الرضا.

المتفرج 3: كم حبيب عندك؟

المتفرج 4: عندي حبيب واحد.[1]

وهي دعوة مباشرة من الميسر موجهة إلى الجمهور مفادها أن تلاحموا أيها المتفرجون وانسجموا وتعارفوا كما يفعل الممثلون على الخشبة مما يضع المخرج في دائرة إنشاء صورة متكاملة في جو من التشكيل الحر إذ يعمد المتفرجون إلى التواصل مع بعضهم والضحك وجو المرح والفرحة وقد ضمن الميسر رسالته من خلال ما قام به مع المتفرجين هي حبوا بعضكم وتعاونوا حيث أن الخلق الحميد في حاجة ماسة إلى تنشيط ما في داخل الإنسان. حيث أن الجمهور يخرج من العرض وقد قام بكسب أصدقاء جدد خلال العرض بعملية التعارف التي يقيمها الميسر.

هنا تبدأ المرحلة التربوية الأولى من عمل المسرح التفاعلي التي يتخللها جانب علاجي للجمهور من خلال جعلهِ جزءاً من العملية التمثيلية قبل بدء العرض وكسر حاجز الخوف لدى المتفرج من خلال إشراكه بأمر بسيط مما يجعلهُ يشعر بأنهُ مشارك فعلي وجزء لا يتجزأ من العملية المسرحية التي تأخذ شكلها النهائي بمشاركة فعالة للمتفرج متبعاً (المُيَسر) في كل إرشاداته ودفعه نحو التحرر الخلاق من كل القيود المحتملة في أثناء العرض بشكل مدروس، والتحفيز نحو الدخول للمشاركة، عبر البحث عن حلول وتصحيحات لمسار الأحداث بعفوية وارتجال.

اعتمد العرض على (المُيَسر) في خلق روح التفاعل عبر إنشاء المتناقضات أو إنشاء المتعاكسات مما يجعل المتفرج جزءاً من عملية الأداء في أثناء تنفيذه بعض تعليمات (المُيَسر) وهذهِ النشاطات التي يمارسها الميسر مع الجمهور بمثابة مدخل إلى عالم المسرحية مهمشاً الجدار الرابع وإهماله نهائياً وبعد هذهِ التهيئة النفسية والعقلية التي يقوم بها (المُيَسر).

---

(1) مسرحية جسد، مصدر سابق، المشهد الأول.

يتضح أن اللغة في المَشاهد الحوارية تؤدي دور الفعل المساند للحركة، إذ أن الأداء التمثيلي اعتمد على الجسد بوصفه أداة تفاعلية ونجد أن الوظيفة التي تبنتها اللغة هنا هي وظيفة تعريفية عن ماهية الشخصية المقدمة على خشبة المسرح معبرة عن واقعها الاجتماعي المعاش، كما هي في شخصية (الميسر) التي جسدها الممثل (سيف الكرعاوي) وهي أحد الشخصيات الرئيسية في العرض حيث بدأت هذه الشخصية بالتحول على المستوى الصوتي والجسدي عندما بدأ الحوار مع الجمهور على وفق آليات مختلفة من الإيقاعات، إذ اعتمد الممثل (الميسر) (سيف الكرعاوي) على نبرة صوت (قرار) ويقابلها بإيقاع متوسط ليتدرج ويرتفع حسب تكوين الانفعال مع الجمهور إلى النبرات الصوتية العالية وبإيقاع سريع، فما كان منه إلا اللجوء إلى إيقاعين مختلفين في أدائه للدور وهما الإيقاع الحواري كعنصر حيوي في تأسيس عدد من التحولات أثناء الأداء والإيقاع التعبيري مستفيداً من حالة التفاعل بين الخشبة والصالة الذي ظل مسيطر عليها طوال فترة كسر الجمود وفتح الحوار مع المتفرجين.

وقد عمد (الميسر) إلى إظهار الجمهور بأنه سيتم عرض المشهد الأول (الصورة المتحركة) وبعد أن يشاهدوها كاملةً يفسح لهم المجال بالمشاركة الفعلية عبر إبداء آرائهم والتعليق على المشهد المتحرك الذي يرونه أمامهم.

بدأ المشهد الأول في وسط مقدمة المسرح بدخول ثلاث شخصيات (الأول) يوحي إلى أنه مسؤول أو صاحب سلطة أو نفوذ، و(الثاني) يظهر وكانه مغلوب على أمره، أو بدلالة أخرى أنه لم يبلغ سن الرشد كونه جالساً على الأرض ويلعب بكرة مطاطية صغيرة، و(الثالث) يبدو متسلطاً على الشخصية الثانية كأن يكون ولي أمره أو مسؤوله في العمل.

يقوم (الشخص الثالث) بسحب الثاني بطريقة توحي للقوة الاستغلال بطريقة قاسية وبلا رحمة فيقوم بتسليمه إلى الشخص الأول صاحب النفوذ مقابل مبلغ من المال.

إلى هنا ينتهي المشهد المتحرك، ثم يطل الميسر من جديد على المتفرجين ليطلب منهم أن يُبدوا آرائهم ومقترحاتهم وتعليقاتهم حول ما شاهدوه في المشـــهد المتحرك، مفترضاً أنهم شاهدوه في مواقع التواصل الاجتمــاعي، إذا ســيعلقون عليه ويبدأ بأخذ آراء المتفرجين بصوره منتظمة.

الميسر: (يشير إلى أحد المتفرجين ليأخذ مداخلته) شنو الي صار؟

متفرج 1: باع الوطن على مود الفلوس (قاصداً الشخص الثالث).

متفرج 2: الفلوس فوق الكل.

متفرج 3: عادي في بلدي.

متفرج 4: مظلومية وطمع وانتهازية.

متفرج 5: الفقر يؤدي إلى الجريمة.

وقد يبدأ (الميسر) بالتنويه على أن هذا المشهد لم يصمم لموضوعة واحده أو قضية واحدة وإنما جاءت تأويلاته مفتوحة لتجعل للمتفرج مساحة أوسع في التفكير والتفاعل مع ما يحدث ويستطيع أن يبدي رأيه بسهولة ويسر.

ثم يعمد الميسر إلى الثناء على الجمهور بعد هذهِ المشاركة التـــي أقامهـــا على أساس التلاقح الفكري والثقافي. وبهذا يتشجع الجمهور ويتم تفعيله إلى مـــا هو أوسع بعد الإحساس بإنجاز عمل مفيد ولقاء ذلك حظي بالشـــكر والتصـــفيق وهو تشجيع لهُ.

اعتمد هذا المشهد (المشهد المتحرك) على منظومة أدائية تعبيرية مغـــادراً بذلك اشتغالات المنظومة الخطابية طارحاً تأويلات متنوعة لمنح المتلقي العديـــد من المضامين الفكرية والفلسفية والجمالية والنفسية، إذ عمد المخرج فـــي هـــذا المشهد على أداء الممثلين بالتعبير الجسدي ليترك مساحة ليتفاعل معه الجمهـــور من خلال ما يطرحونه من آراء أو تعليقات على المشهد.

تنوع الصمت في أداء الممثل بين الفعل الحركي والإيمائي وكلاهما يمنح المتلقي مساحة من أجل تفسير (المشهد المتحرك) حسب المرجعية التي ينتمـــي

إليها المتفرج وقدرته في الوصول إلى دلالة المعنى فضلاً عن أسلوب الأداء الذي يضفي على المشهد الصامت بُعداً جمالياً عبر تفاعل المتفرجين معه بوصف هذا المشهد بنية غير لغوية تسعى إلى تحقيق الفعل التفاعلي، إذ أن لحظة الصمت في هذا المشهد يمكن أن تجمع بين إيقاعين وهذا ما تجسد في أداء (الشخص الثالث) حينما سيطر عليه التردد والخوف في لحظة القبض على الضحية (الشخص الثاني) واللحظة الثانية هي تسليم الضحية (للشخص الأول) فامتزجت إيماءات وجه (الشخص الثالث) بين الخوف في لحظة القبض وبين الفرح لحظة استلام المال عند تسليم الضحية إلى (الشخص الأول)، وقد كان ذلك واضحاً عن طريق ملامح وجهه.

فيما جاءت التعبيرات الجسدية في بعض مفاصل هذا المشهد معتمدة على إيقاعات بطيئة في التكوين الحركي عند الممثل (صفاء الشمري) الذي جسد (الشخص الأول) بحكم طبيعته الاجتماعية أو بحكم الدور المناط به وبحكم الزي الرسمي الذي يرتديه وتسريحة شعره ساعدت في التعرف على طبيعة شخصيته من قبل المتفرجين في حين توزع الإيقاع السريع على الإيماءات التي توحي للقلق والخوف عند الممثل (عيسى الأسدي) الذي جسد (الشخص الثاني) في هذا المشهد وتنوعت الإيقاعات في هذا المشهد بين الشخصيات الثلاثة كل حسب الشخصية التي يؤديها من أجل توضيح الخلل الموجود في جسد المجتمع الذي تجسد في هذا المشهد.

فضلاً عن أن أداء الممثل (عيسى الأسدي) (الشخص الثاني) عمل على المزاوجة بين حركاته (الموضوعية والانتقالية) لا سيما تلك التي تتنوع بين (الحركات الوظيفية والحركات الراقصة) متحولة من النمط الكوميدي خلال لعبة في الكرة المطاطية أثناء جلوسه على الأرض وبين التراجيدي أثناء خطفة وتسليمه لصاحب السلطة (الشخص الأول) فظهرت قدرته الأدائية على التحول من السلوك الطبيعي الذي يتسم بالهدوء أثناء اللعب إلى سلوك انفعالي يجعل من

الشخصية في حالة هياج عصبي وقلق وتهور وقد بـــدأ ذلـــك واضــــحاً حــــلال الحركات والإيماءات التي قام بأدائها.

وتبعاً للأسلوب الأدائي الذي اتبعه الممثل (همام فؤاد) الذي جسد (الشخص الثالث) كتعبير حركي صامت في كثير من المواقف بـــين القلــق والاســـترخاء مستخدماً في ذلك كلاً من (اليدين والرأس) إذ اختزلت (حركة اليدين والرأس) في شخصية الممثل (همام فؤاد) الكثير من الشروحات التي تفسر ما حدث داخل هذا المشهد المتحرك.

وامتازت ملامح الأداء لـــ (الشخص الثالث) عن طريق التعبيرات الجسدية والإيماءات التي أعانته في خلق إيقاعات حركية عدة عكست سلوكه العام بوصفه (مجرداً من القيم الإنسانية).

وقد طلب الميسر من الممثلين أن يستعدوا لتقديم المشهد التالي الـــذي بـــدأ بالصورة الثابتة كتقنية مغايره للتقنية التي سبقتها.

في هذا المشهد الفضاء مؤثث بثلاث كراسي وطاولتين واحدة على اليمين وأخرى على اليسار يبدأ ابطال هذا المشهد بالدخول والمكون عددهم من أربعـــة شخصيات الأول بزيه العربي (الدشداشة والعقال) والثاني بزيه الرسمي (القـــاط) والثالث بزي شاب مراهق يرتدي بنطلون جينز وتيشيرت، فيما كانت الشخصية الثالثة بزي عامل مقهى يرتدي (دشداشة عربية وغطاء فوق رأسه) فتبين أن هذا الفضاء هو فضاء لمقهى شعبي، ويحتوي على أصناف وفئات مختلفة.

بدأ الممثلون يستعدون لتنفيذ تقنية الصورة الثابتة فـــي المقهـــى فيتـــوزع الممثلون على جهتي المسرح وخلف الطاولتين، فيكون صـــاحب المقهـــى وراء الطاولة اليسرى حاملاً مستلزمات عمله (قوري الشاي والاستكاين) أما في الجهة اليمنى يجلس الشخص الأفندي الذي يرتدي الزي الرســـمي (القـــاط) وبجـــواره الشخص الذي يرتدي الزي العربي ثم يأتي الشاب المراهق ويقوم بالتقاط صورة سيلفي مع الشخصين ذو الزي الرسمي والزي العربي، وبدهشة من قبل صاحب

المقهى وهو ينظر لهم بتعجب وغرابة. هنا تقف الصورة بصيغة الفريز (stop) بعدها يدخل الميسر ليفتح باب النقاش بينه وبين الجمهـــور ويطلـــب مـــنهم أن يشاركوا بآرائهم وأن يعلقوا بآرائهم الخاصة على ما يرونه مناسباً لهذه الصورة، وأخذ الميسر بفتح النقاش مع المتفرجين بصورة عشوائية في انتقـــاء المتفـــرج المتداخل.

متفرج 1: سيلفي مع الأصالة.

متفرج 2: سيلفي مع المصالحة الوطنية.

متفرج 3: متعجب بموقف صاحب الكهوه وأكوله الله يساعدك.

متفرج 4: جاي وجذب.

يتفاعل الجمهور المتفرج مع المشاركين في التعليقات ويأخذون بالتصفيق لما أبدوه من آراء على الصورة المعروضة، يبدأ الميسر بالشكر والثناء للجمهور والممثلين على حدٍ سواء، وينوه للجمهور أن هذه الصورة التي تمت مشـــاهدتها هي لقطه مقطوعة من المشهد الذي ستشاهدونه، ويطلب الميسر من ممثليـــه أن يستعدوا لتقديم المشهد ويوعد الجمهور أنه سيعود لمناقشة تفاصيل المشهد معـــاً بعد مشاهدته.

يدخل صاحب المقهى (نعمه) بمفرده في المسرح ويرن بحركات إيقاعيـــة (في الاستكانات) ويغني أغنية خدري الجاي خدري، عيوني المن أخدره.

نعمة: هاي شنو أشو ولا واحد أجه للكهوه اليوم، أشو حتى ذوله الشـــباب الحدايق الي مكنكين أربعة وعشرين ساعه هم ماكو، خلي اشغل الراديو بلكـــي أغنية بلكي خبر زين.

يقوم نعمه بحركة سريعة وبأداء تقديمي يقوم بالرن على جهـــاز الراديـــو فتظهر له أغنية (ها ها ها عيش وشوف بدنيانا....) يأخذ الجمهور يتفاعل مـــع الأغنية ويبدؤوا بالتصفيق الجماعي، عندها يدخل إلى المسرح الشاب المراهـــق (اسو) وهو يرقص على إيقاع الموسيقى، فيشتركان هو ونعمه بالرقص وبتصفيق

مستمر من قبل الجمهور، إلى أن يصرخ (نعمة) بوجه اسو. كافي. هاي شنو.

فيبدأ نعمه بالنظر بصمت ودون حوار وبطريقة ساخرة من الملابس التي يرتديها اسو، فيخذ بيده إلى أن يصل إلى مقدمة المسرح وينظر له من الأعلى الأسفل بازدراء وسخرية منه ومن الملابس التي يرتديها.

وللصمت دلالات عدة في أداء الممثل إذ يعمل على ضبط نوعين من الإيقاع أحدهما يرتبط بالثبات والآخر يتفاعل مع حركة الجسد، كما أن تنوع الإيماءات الحركية المستعملة في هذا المشهد ما بين (حركة الوجه والعينين واليدين..) ليصبح الجسد هو المنظومة التعبيرية التي تتداول بين الشخصيتين بإيقاع متناسق مع جو المشهد الذي سادته مشاعر الفرح بين (اسو) و(نعمه) مما آثار تفاعلاً كبيراً بينهم وبين المتفرجين من خلال إثارة الضحك والتصفيق المستمر لهم. وهذا ما كان واضحاً في مشهد المقهى.

نعمه: هاي شنو.

اسو: شكو.

نعمه: أنت شلابس، لك بنطرونك خارط.

اسو: هاي الموده هيج صارت.

نعمه: يعني بعد جم سنه نمشي بلا بنطرونات.

ثم انتقل المشهد إلى منطقة أخرى ليعالج المشكلات التي تواجه الشباب والقضايا التي تدور في مواقع التواصل الاجتماعي فتناولاه بطريقة كوميدية ساخرة، في هذا المشهد يجلس (اسو) على كرسي وسط المسرح فيأتي إليه صاحب المقهى (نعمه) ليسأله عن طلبه والشيء الذي يشربه ليقدم له الخدمة، لكن دون قناعة نعمه بمظهر اسو ولا سلوكه ولا تصرفاته من خلال نظرات الازدراء التي يوجهها (نعمه) إلى اسو.

نعمه: شتشرب؟، شجيبلك؟

اسو: ليش انتو شعدكم.

نعمه: عدنـــــا جاي وعـــــدنا حامض.

اسو: لا عمو لا هاي شنو.

نعمه: شبيك ولك قابل سبيتك أنا؟

اسو: لا عمو... بس هيج أشياء مو زينة على بشرتي.

وهنا اعتمد أداء الممثل على امتزاج الفعل الصوتي بالحركي مازجاً نبرات صوته المنخفضة بالعالية بإيقاعين سريع وبطيء بذات الموقف الذي يحمل طابعاً تراجيدياً سرعان ما هدم إيقاعه وتحول كوميـــدياً مـــن خـــلال الأداء الحركـــي والصوتي الممتزج معاً والتي عبرت عن أفكاره بإيقاع صوتي متحول النبـــرات ليعبر عن السيطرة وبسط النفوذ في إشاراته التعبيرية بأداء كوميدي بدأ واضحاً عن طريق الانتقال في طبقات الصوت الذي جاء منسجماً مع الحـــوار، فأثـــار تفاعلاً واضحاً عند الجمهور فضجت القاعة بالضحك والتصفيق.

يكمل (اسو) ليطلب من صاحب المقهى أن يجعلـــه متصـــل بالإنترنـــت ليتراسل مع صديقاته وأصدقائه، فيسخر منه (نعمه) لكونه لم يكن متواصلاً فعالاً مع التكنلوجيا والعالم الرقمي، لوجود الفارق في الأعمار بـــين الشـــاب (اســـو) المتأثر بالحداثة والتطور وبين (نعمه) صاحب المقهى الذي لا يعرف من الحياة سوى المقهى والبيت وهاتفه الذي لا يعرف أن يتصل بأحد غير بزوجته.

نعمه: هاااااااي شنو، كاعد يسولف وياها، ايا ملعون.

ويأخذ بمراقبة (اسو) وكيف يتواصل مع صديقاته في الفيس بوك.

نعمه: (هو يعاين على ما يدور من محادثة بين اســـو وصـــديقته) أنـــي اسو... أني حلو... أني طويل، كوووم لك جذاب وينك وين الطول.

وقد تمتلك الخصائص الفسيولوجية للشخصية التي يجسدها الممثل والتـــي تتمثل في النوع أو الجنس أو السن أو البنية الجسمانية دوراً مهماً فـــي تشـــكيل المنظومة الصوتية وتنغيماتها فضلاً عن الأبعاد التي يوفرها النص للمثل مثـــل البعد الجسماني والبعد الاجتماعي والبعد النفسي وهذا ما وجـــده الكاتـــب فـــي

التكوينات الصوتية في شخصية (اسو) والتي أنيطت إلى ممثل قصير القامة الأمر الذي ساعده على (الكاريكتر الكوميدي) بشكل واضح ليتلائم مع تحولاته الحوارية حسب المواقف التي تملي عليه نوع التحول والتلوين في طبقات الصوت من السريع المعتدل في المواقف الجادة إلى السريع المنفعل في المواقف الكوميدية وبالذات في المحاورة التي دارت بينه وبين صاحب المقهى (نعمه)

قام (نعمه) بإظهار جهازه محاولاً تقليد (اسو) للتعرف على أصدقاء وصديقات من خلال مواقع التواصل الاجتماعي، فيعمل على هز جهازه ليظهر له صديقات جدد حتى يتواصل معهن وظهر سلوكاً لم يكن يؤمن به من خلال منع (اسو) من أن يتحرش في أعراض العالم، ولكن عندما ساء معه الحال ولم يفلح بإقناع (اسو) حاول أن يجرب ما يفعله (اسو) وأخذ يبحث للتعرف على صديقات من خلال مواقع التواصل الاجتماعي، الذي لم يكن هو مؤمن بالعمل فيها وقد أوعز ذلك إلى أنه عمل مشين ولا يرقى إلى مستوى الأخلاق والذوق العام ولكن لم يكن مؤمناً بما يقول، فحاول فعل العمل الذي أنكره.

نعمه: يهز جهازه بيده لكي يظهر له أصدقاء جدد يسمح له بالتعرف عليهم (وهذه الخاصية متوفرة في مواقع التواصل الاجتماعي) كما أنها جزء من الطرق التفاعلية التي سادت التجارب الحديثة في التقنيات التكنلوجية والرقمية فيظهر له عن طريق الهز، علاوي أبو شوارب... فيزداد ضجراً لكون جهازه لم يتمكن من أن يُظهر له فتاة... ثم يغير اتجاه توجيه جهازه إلى جهة أخرى عسى أن يلتقط عنوان فتاة ويحاول أن يهزه مرة أخرى، فيظهر له شخص باسم (حسن درنفيس)، ثم حول اتجاه جهازه إلى منطقة أخرى عسى أن تكون أفضل، فظهر له محمد فيتر. فأخذ يندب حظه الذي لم يخرج له فتاة ليتعرف عليها.

نعمه: لا والحظ، لا والقسمه، لا والنصيب، أدري تلفوني مربوط على حي الصناعي.

نعمه: ولك اسو علمني... شو ماكو.... ماجاي يطلعي مثلك.

وبعد أن يستاء (نعمه) يبدأ بالتهجم على (اسو) وينتقص من رجولته كونه يرتدي ملابس تتنافى مع الأعراف والتقاليد السائدة في المجتمع.

نعمه: لك هاي شنو... شو ما لابس جواريب.

اسو: أي عمو ميحتاج.

نعمه: شنو ولك ما عندك فلوس تشتري... انطيك فلوس، اشتريلك جواريب.

اسو: لا عمو... مو هيج السالفة.

نعمة: لك جا شنو السالفة.

اسو: عمو هي الموده هيج... غير عل الموده.

نعمه: لا والحظ الأسود... وين راح تودينا هل الموده... الله اليستر منكم ومن سوالفكم...

فقد اعتمد الممثل أحمد الجياشي (نعمه) على توظيف الإيقاع السريع (الكوميدي) في إلقاء الحوارات كما بدا واضحاً في الأداء الصوتي الذي ارتكز على الملفوظ اللغوي المتمثل في كلمة (ولك هاي شنو؟.. لا والحظ .. صير زلمه خشن) الأمر الذي منح الممثل فرصة في بناء مشهد جديد يعتمد على المفارقة التي وقعت في المشهد السابق ولكنه عمل على استحضار شخصية جديده حملت معها مواصفات صوتية وجسمانية مغايرة إلى حد ما مع دخول الشخصيتين الجديدتين (أبو حسين وحسين) في المشهد.

نعمه: هله اجت الزلم الخشنه.

أبو حسين: هله بيك هله بنعمه.

نعمه: شنو هل الغيبة عمي أبو حسين شو صار فتره ماكو.

أبو حسين: أي والله عمي جنا ملتهين بخطوبة حسين.

نعمه: ألف ألف مبروك عمي. جاياتكم علية (يأخذ بالهلاهل وسط المقهى).

حسين: عمي نعمه ادعيلي.

نعمه: إن شاء الله خير... بس شكو.

حسين: والله عمي هذا الأسبوع راح التحق وية الحشد.

نعمه: الله يحفظ إن شاء الله... الله ينصر... بس أنت مو تريد تتزوج.. وعلى أبواب زواج.

حسين: إي عمي... بس هل الشي مراح يأثر.

نعمه: والله دوختي يحسين.... ما عرف شكلك...

أبو حسين: يا نعمه الولد مقرر يروح يدافع عن الوطن... لا تعرضله... خله يروح بوية.

اعتمد الأداء التمثيلي في هذا المشهد على مرتكزات عدة لبناء منظومته الصوتية منها البيئة والحالة الاجتماعية والنفسية للشخصيات التي أسهمت بشكل فاعل في بناء منظومتها الصوتية التي بدت قادرة على خلق مستويات تحويلية متعددة عن طريق (نبرات الصوت والحوار والصمت) التي أسهمت في تشكيل السلوك الخارجي والداخلي المتناقض لكل منهما، فضلاً عن استعمال اللهجة العامية التي اعتمدتها الشخصيات في بناء تحولاتها الصوتية بدأ واضحاً في طبيعة تكوين الخطاب بين (أبو حسين) و(نعمه) ومن ثم (حسين) كعلاقة تبادلية كفيلة بتحقيق الانفعال اللحظي عن طريق نبرات الصوت وكيفية تبادل الحوار بينهم.

وفي انتقالةٍ أخرى من المشهد نفسه وبدخول شخصيتين اضافيتين (همام فؤاد) بدور (مازن) و(صفاء الشمري) بدور (أبو مازن) يجلسون على طاولة أخرى من فضاء المقهى على يسار المسرح (أبو مازن يوحي زيه وحواراته المتعالية إلى أنه مسؤول أو أنه عائد من السفر ولم يكن يعجبه وضع البلد والأحداث التي تدور به ويتعامل مع الناس بسطحية وتعالي ويرى جميع المواطنين ليسوا بمستواه، وفي هذه الأثناء ينظر مازن إلى الجهة الأخرى من

المقهى، فينظر إلى (حسين) و(أبو حسين) فيتبين أنه يعرف حسين منذ فترة دراسة الابتدائية والمتوسطة، فيذهب (مازن) ليسلم عليهم، في هذه الأثناء يلاحظ (أبو مازن) سلوك وتصرف مازن مع (حسين) و(أبو حسين) ولكنه لم يكن راضياً على ذهابه إليهم والسلام عليهم، لأنهم أقل من مستواه الاجتماعي والاقتصادي وعندما يعود مازن إلى الطاولة التي يجلس بها والده، يدور الحوار بين مازن وأبيه حول موضوعات عامة تخص الهجرة والمال والسفر محاولاً اقناع ابنه (مازن) بالسفر خارج البلاد لكن إصرار (مازن) على البقاء والدفاع عن الوطن، وإصراره على الالتحاق في الحشد الشعبي مع صديقه حسين لكن (أبو مازن) يرفض وبقوه كل ما طرحه (مازن). فارتفع صوت (أبو مازن) مما جعل رواد المقهى يسمعون الأحداث وما يجري من حوار بين (مازن وأبيه) فيقرر (أبو حسين) بالتدخل بينهم لكن (أبو مازن) رفض تدخل أبو حسين.

أبو حسين: السلام عليكم.

أبو مازن: لا تدخل بيني وبين ابني... والي أكوله أني لابني هو الي يصير.

أبو حسين: اسمع وليدي (مازن) اسمع كلام أبوك... رضا الله من رضا الوالدين.

في هذه الأثناء يقرر (حسين) أن يلتحق إلى ساحة القتال من أجل الدفاع عن الوطن دون أن يذهب مازن معه فيودعه على أمل اللقاء في نزوله القادم من ساحة القتال.

حسين: حبيبي مازن أني راح أروح التحق وإن شاء الله بالنزله التجي أشوفك.

مازن: حسين خذني وياك أريد التحق، أريد أحس نفسي أنتمي لهذا الوطن.

حسين: لا تكسر كلام والدك، حاول بهل الفترة تقنعه بالفكرة وإن شاء

الله النزله التجي نلتحق أني وياك سوه.

استطاعت الأنماط اليومية المختلفة التي اعتمدها الممثلون في أدائهم أن تعزز من مستوى الأداء عن طريق الاعتماد على (اللهجة المحلية) لتصبح أداة فاعلة في يد الممثل والتي استطاع أن يكشف عن مقاوماتها التقنية معتمداً على بعض الألفاظ المتداولة بين الناس فقد كان ذلك واضحاً في أداء (عبد الله شعبان) الذي جسد دور (حسين) الذي أحدث تفاعلاً ملحوظاً بينه وبين الجمهور والتي على أثرها ضجت القاعة بالتصفيق.

وقبل أن ينتهي العرض جاء خبر استشهاد حسين في معارك القتال التي دارت مع داعش في شمال العراق فيدخل ستة ممثلين يحملون جثمان (حسين) مغطى بالعلم العراقي، فأخذوا يطوفون به في وسط المسرح إلى أن قرروا أن يضعوه في مقدمة وسط المسرح. وهنا عمد المخرج إلى أن يضع المتفرج في المحنة التي وقع بها (مازن) هل يذهب ليدافع عن وطنه كما عمل (حسين) من خلال تحفيز والده له؟ وما هو موقف (مازن) الذي لم يستطع أن يلتحق مع حسين لكون والده لم يقبل، ماذا يفعل المتلقي لو كان محل مازن؟

كل هذه التساؤلات تركت للمتفرجين ليجيبوا عليها، فدخل الميسر من جديد معلناً نهاية العرض ولايزال مستمراً مع الجمهور لفتح باب النقاش عسى أن يصلوا لحل مشترك. فبدأ الميسر بأخذ مداخلات الجمهور من خلال توجيه الأسئلة لهم.

الميسر: ماذا تفعل لو كنت محل مازن؟

متفرج 1: أحاول أن أقنع والدي ليوافق على ذهابي للقتال مع الجيش والحشد.

متفرج 2: أحترم رأي والدي لكونه أعرف مني.

متفرج 3: لازم أفكر أني، وأتخذ القرار أني، وأشوف شنو الصح من وجهة نظري أني مو من وجهة نظر والدي وبعدها أحاول أقنع والدي وأثبتله

أنو الي دا أسوي صح.

متفرج 4: ليش أروح للحشد المدرسة أهم، واكو من هو مكلف بالـدفاع عن الوطن.

وفي ختام العرض وصل الجمهور إلى قدرة فائقة السرعة في التفكير والتعبير الذي صُيّرَ إلى تلك النقطة عبر مرحلة تأهيلية تعليمية محفزة ولا يزال الممثلون واقفين على الخشبة صاغين متابعين فقد وصلت مرحلة ارتجال الحوار من قبل المتفرج الممثل إلى أوجها بعد مرحلة التفاعل المستمر وذلك ما يجعل مسار الحدث قد تغير إلى حدٍ ما، مما يسوق الممثل الأصلي إلى الارتجال حيث أن المتفرج –الممثل لا يكرر الحوار الذي تسمعهُ بالدقة وإنما يعتمد على الفكرة التي يفهمها ثم يرتجل الحوار أي أنه يشارك بعملية تأليف النص وهو ما يبقي النص مفتوحاً إلى آخر لحظة في القسم الثاني من العرض.

أداء المتفرج:

بداية يتم تشكيل حالة من التفاعل والتواصل لإرساء مستوى الدمج المطلوب بين المتفرج والجمهور وعملية إقناع المتفرج بأن ما يجري على الخشبة يشكل جزءاً كبيراً من حياة المتفرج إذ يدخل (المُيَسر) ليقوم بعملية تمهيدية وشرح لحالة المسرح التفاعلي وآلية العمل بتقنياتهِ، وتعريف الجمهور بخواص هذا النوع من المسارح المتضمن عمل الممثلين وأداءهم وعمل المتفرج وكيفية القيام بدوره هو الآخر بوصفهِ المتفرج – الممثل، مما يظهر أن المخرج استخدم إضاءة مفتوحة على الصالة والخشبة طيلة العرض في حالة من التفاعل التي يدعو إليها هذا النمط من العروض دلالة على الحالة التحضيرية التي يروم المخرج الإفصاح عنها بعد الانتهاء من جرعة المغذي الذي يتبعهُ (الميسر) مع الجمهور.

وأكد المُيسر في بداية العرض على أن المتلقي هو المبدع الثالث للعرض

المسرحي أو اعتبره مصدراً لقلقه وهواجسه الذي يحفزه للإبداع والارتقاء بالفن المسرحي، لذلك كان اهتمامه بإعطاء دور للمتلقي في العملية المسرحية المتطورة، والتي لا تخضع لقوانين وقواعد ثابتة، ففي عرض (جسد) يقوم الميسر بالصعود إلى الخشبة وفتح آلية جديدة للمتفرجين عبر إنشاء علاقة فعالة بينهُ وبين الممثلين جسدياً لتشكيل كتل تعنى بالمجموعة دون الاهتمام بالصفة الفردية للمطروح إذ أن المجموعة هي الأكثر أهمية والأكثر تأثيراً وإنتاجاً في المجتمع وعدم التكريس لسيادة الفرد أو السيادة الفردية ما يجعل روح العدالة والمساواة حاضرة في نفوس المتفرجين فضلاً عن نفسيَات الممثلين وهو من ناحية أخرى كسرٌ لجدار الرهبة الذي يواجه الممثل في المسرح التقليدي، فالجمهور بالنسبة للممثل ليس ضيفاً متفرجاً وإنما هو مشاركٌ فعال مما يبين ويمد جسور الثقة المتبادلة بين الاثنين وبدعوة مباشرة من الميسر موجهة إلى الجمهور مفادها أن تلاحموا أيها المتفرجون وانسجموا وتعارفوا كما يفعل الممثلون على الخشبة مما يضع المخرج في دائرة إنشاء صورة متكاملة في جو من التشكيل الحر إذ يعمد المتفرجون إلى التواصل مع بعضهم بالتصافح والقيام بإمساك الأيدي تماماً كما يفعل معلم في صف مع تلاميذه أن أحبوا بعضكم وتعاونوا حيث أن الخلق الحميد في حاجة ماسة إلى تنشيط ما في داخل الإنسان. حيث أن الجمهور يخرج من العرض وقد قام بكسب أصدقاء جدد خلال العرض بعملية التعارف التي يقيمها الميسر وتستمر من بداية العرض مع أول دخول للميسر لتعزيز أواصر التلاحم الذهني مع الجمهور.

وبهذا فقد حقق المخرج وجهة نظره عن المتلقي الذي يعتبره طليعة، يبحث عن اكتشاف الحالة العامة من خلال تجربته الذاتية والخاصة، فهو جمهور خاص بقدر ما هو عام، يمتلك القدرة على التأثر والتأثير، واعتباره بأن العرض المسرحي لا يعتمد على التأثير المباشر وإنما على الصدى الذي يخلفه في الحياة الاجتماعية.

الأداء وتقنيات العرض:

عمل مخرج وفريق هذا العرض على تأسيس نص يعتمد على المنطــوق (اللفظي الشعبي) سعياً منهم كي يكون عرض (جسد) قريب من نبض الشـــارع والدارج واليومي، فالأحداث التي تتصدر في يوميات المجتمع هي المواضيع التي يستوجب تناولها في النص التفاعلي لأنها أرحب وأكثر خيالاً من أي خيال يصل إليه الكاتب، فيوميات الإنسان من الممكن أن تتحــول إلـــى نـــص أو عـــرض مسرحي.

وقد استطاع فريق العرض ومن خلال الورشة المقامة والعمل الجمـــاعي في تأسيس نص العرض أن استطاعوا أن يعكسوا هذه المآسي في قـــيم جماليـــة فكرية ذاتية تأثرية على وفق شخصيات هوياتها (عراقية) وأنهم حددوا صفة ثابتة لكل شخصية، فالنص يحوي أسماء وصفات وأبعاد لشخصيات نســتطيع علـــى وفقها أن نحدد هيأة ومرجعية كل شخصية بشكل مستمر في العرض، فجـــاءت شخصية الشاب (اسو) وشخصية (احمد)، وأبو أحمد، وصاحب المقهى.

اشتغالياً ذهب النص بنظام اشتغالي قصدي في تأسيس السياق العام، ففككوا البنية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية العراقية ودمجوها في مجموعـــة مـــن الموضوعات اليومية طرحت بأكثر من قصة واحـــدة، وهـــي بمثابـــة مراكـــز لجزئيات متناثرة شكلت دلالاتها الجمعية لدى متلقيها، اعتبرت محنـــة الشـــارع العراقي ما يقدم هذا البلد من شهداء وما تعانيه عوائلهم أساساً لصياغة المواقـــف والصراعات في بناء الحدث المشهدي الذي جسده فريق العرض باعتمادهم على تقنية (الكولاج) المرصوف التي فككت البنية النسقية للنص وجعلت منه أكثر من نص يميل إلى قراءة لا يمكن حصرها باتجاه واحد.

وفقد اتسم نظام حوار (جسد) بـــ (المحاكاة الساخرة) في طـــرح الهمـــوم والمشكلات، كما في مشهد (اسو في المقهى).

أما بالنسبة لاشتغال المخرج في اختيار مكان العرض: لم يبحث المخرج عن إبعاد خارج إطار مسرح العلبة تؤثر في خلق تجربة جمالية جديدة في التفاعل المسرحي مع المتلقي، بل أنه أبقى العلاقة المساحية التقليدية قائمة ما بين العرض والجمهور إلا أنه ذهب إلى اشتغال مغاير في ضغطه للمكان وبمعنى آخر أنه تعرض للخصائص المساحية للخشبة إلى الحد الذي غير طريقة إدراكنا للمساحة عبر التغلب على حاجز المكان بالزمن الذي نحتاجه، فالمكان في عرض (جسد)، وسيلة للعبور لأزمنة مختلفة ليس إلا، جغرافياً استثمر المخرج منطقة (وسط مقدمة المسرح) بشكل هندسي أقرب إلى المستطيل الذي لم تزد أبعاده على (4 × 5) عزله بستارة المسرح مع كرسيين وطاولة واحدة فقط وفي الجهة اليسرى استخدامه صاله كمحل لصاحب المقهى وعزل فضاء الخشبة.

إنَّ هذا الانضغاط المكاني كان أشبه بمقاربة تجعل المتلقي يظن أن الممثل بإمكانه أن ينقل فنه بوضوح ما يراه أمام عينيه وذلك بتقديمه بالطريقة نفسها التي تمثل فيها المشاهد لمكان يمر به ويختبر أشكاله وبانتقائية غالباً من زوايا عدة بدل التوغل عميقاً فيه.

وهنا لم يكن المخرج بحاجة إلى (مكان مكتشف) أو (مكان محول)، فمفهوم المكان لديه اختفى منظورياً باعتباره مرجع لأفكارنا وثقافتنا، وحضر تقنياً ليؤكد استقرار المنظومة الإرسالية بين الممثل والمتلقي بل أنه أكد على عدم انهيار (المسافة الجمالية)، فتجربة الإرسال في عرض (جسد) لم تؤسس على تمزق المكان وتشتيته وتفكيكه بل أنها قائمة على توافق بين المنظور المضغوط بأبعاده الهندسية جغرافياً والمنظورات المتحولة للمكان ذهنياً وبالتالي فالاشتراك الإرسالي للمتلقي لم يحكمه انهيار للمسافة الجمالية بفعل تغيير جغرافية المكان بل حكمته سلسلة الوضعيات الثابتة في المكان الخطي المتجانس الذي تزامن مع جملة من أمكنة مزجت (الواقع بالمتخيل).

أما بالنسبة لزمن العرض لم يخرج (المخرج) من إطار الزمن الثابت في

تأسيس نظام المشهد، فالمعدل الزمني في إفراغ الشحنة الأدائية تتعلــق بــزمن الحركة والكلام والصمت، وعليه فالزمن الافتراضي بقي المهيمن علــى بنيــة المشاهد، فالحدث يمر مرة واحدة ولا مجال لتكراره أو إيقافه بفعــل اســتاتيكي وهذا ما حددته حتمية العرض المسرحي التفاعلي. إن زمن عرض (جسد) هــو زمن مستقر ينتمي إلى النمطية السائدة لبقية العروض، غير مرتهن بــالمتغيرات المحيطة خارج فضاء الحدث (مشاركة الجمهور مادياً) أو داخلية (فعل مرتجل) أو (أداء منفرد لممثل) فالممثلين جميعهم محددون بزمن كل مشهد.

ومن خلال تحليل العينة، وجد الكاتب ما يلي:

1. حين نأتي إلى رصد تلك العلامات في أداء منظومة الممثل فــي هــذا العرض نجدها تقترب كثيراً من وظائف تقليدية يحددها بالدرجة الأساس المعنى الظاهر للكلمة المنطوقة قد يعزى ذلك لكونهم هواة وليسوا محتــرفين، لــذا لــم يستثمر معظم ممثلين هذا العرض، بشكل فاعل الإيماءات الحركية بمــا يعــزز الأداء الصوتي ولاسيما (تعبيرات الوجه) بما تتضمنه من (ارتسامات الســعادة، الغضب، الخوف، التواصل عبر النظرات ..إلخ) فبدت وجوه معظــم الممثلــين باردة، خالية من التعبير ويستثنى من ذلك (الميسر، صاحب المقهــى، و"اســو") الذين حاولوا تطوير مسارات الحدث الدرامي، وتباين درجات الصــراع فيــه، واختلاف دوافعه.

2. إن الموقف الدرامي قد اشتمل على مجموعة مشاعر متناقضة نستطيع وصفها، ومنذ بداية العرض حتى نهايته بالآتي: **(الحــب، الكراهيــة، الشــعور بالنقص، عدم الانتماء، الشعور بالاضطهاد، الرغبة بتحقيق الــذات، الضــعف، القوة، الانتصار، اللامبالاة، الاستهانة بمشاعر الآخرين...).**

إن هذا الكم الهائل من التناقض بالمشاعر، كان لابد له من وسائل تعكســه غير اللغة المنطوقة المرتبطة بالمعنى الظاهر، وبما أن إيماءات ملامح الوجــه والحركات الموضعية، هي الأقرب في تصوير تلك التناقضات، لاســيما عنــدما

تتظافر مع طريقة الإلقاء التي تستند إلى التعبير، فإنها ستصبح الوسيلة الأكثـــر تعبيراً، وانسجاماً مع تلك المشاعر، إلا أن ما تبين للباحث من خلال المشـــاهدة التحليلية، أن تلك التعابير عند الممثلين (علي العارضي) و(صفاء الشمري) لـــم ترقَ إلى مستوى أبعد من كونها إشارات يسيرة لا بلاغة فيها (تقليدية – بديهية) لا تفارق المعنى الوظيفي للكلمة المنطوقة، على عكس بقية الممثلين.

3. التكوينات الحركية اعتمدت على (الاكسسوار) بشكل واضح ووظـــف لخدمة الأداء، الذي أعان الممثل في توضيح تحولاته النفســـية والحركيـــة عـــن طريق تحولات الاكسسوار ومنحه وظائف عدّة وتوظيف الايماءات الجسدية عن طريق تحول الاكسسوار الذي أسهم في مـــنح المواقـــف الكوميديـــة (لصـــاحب المقهى) دلالة واضحة المعنى.

النموذج الثاني: مسرحية اعزيزة (*)

يحتوي العرض على مجموعة مشاهد منفصلة ومتصلة في وقت واحـــد، منفصلة كونها مجموعة قصص غير مترابطة وتتصل بحدث واحـــد بمشـــاركة المتلقي مادياً في وصلها.

إذ ناقش العرض الخيبات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي رافقـــت المجتمع العراقي منذ زمن ليس بالقليل، والتي باتت أشبه بـــالعزّيزة (**) التـــي رافقتنا، والتصقت بنا، ابتداءً بالحروب المستمرة والحصار والدكتاتورية والثقافة الموجهة وقمع الحريات وسلطة الأعراف والدين والعشيرة والدولة وتأثيراتهم في بناء شخصية مهزوزة للفرد.

(*) مسرحية اعزيزة: إخراج باسم الطيب، تمثيل: أحمد سعدون، أحمد نسيم، أمير أبو الهيل، أمير البصري، أمير عبد الحسن، حيدر سعد، باسم الطيب، شروق الحسن، غسان اسماعيل، هند نزار، مصطفى الصغير، تارة صلاح، زينه أيمن، زينب أيمن، علي محمد، زين علي، كرم ثامر، عمر عبد الصمد، التأليف جماعي، إنتاج دائرة السينما والمسرح، مكان العرض: بغداد، منتدى المسرح، تاريخ العرض: 23- 2014/9/29.

(**) اعزيزة: هي الفال السيء الذي يظل ملتصقاً بالمنزل أو الشخص مدى الحياة، حسب المفاهيم المثيولوجية العراقية، وهي (عظمة مفاصل) تجفف وتلقى على الشخص المستهدف بالسوء.

يتضمن العرض المسرحي ثلاثة فصول، الأول يقام في باحة منتدى المسرح ووضعية التلقي فيه وقوفاً، والثاني داخل الغرف ووضعية التلقي جلوساً والثالث اختياري.

وقد تناول العرض ملفات اجتماعية من الواقع العراقيّ وبطرق وتقنيات مختلفة تختلف من مشهد لآخر، حددها فريق العمل بتسعة ملفات، أنهى كلُّ ملف بسؤال، وعلى المتلقي أن يجد الإجابة وإنْ كانت مؤجلة زمانياً.

الملف الأول: (التفكك الأسريّ)، ناقش موضوعة القضايا المبنية على أسس خاطئة (زواج القاصرات، وزواج الفصلية، والمذهب)، وتأثيرها في الأبناء بنحوٍ مادي ومعنويّ.

الملف الثاني: (حروب)، تناول نشأة الحروب التي مرَّ بها العراق، وما خلفته من تركة على الفرد العراقي بتقنية الـ (3D) والتي هي عبارة عن مجموعة رسوم مجسمة يتحكم بها الممثل داخل شاشة العرض.

الملف الثالث: (رسالة إلى الله)، في هذا الملف ناقش فريق العمل الفهم الخاطئ للإله، وكيف يقتلون، ويسرقون، ويغتصبون، ويكذبون، ويزنون باسمه. وجاء هذا المشهد بتقنية حلقة النقاش حيث يجلس المتفرج حول الممثل ويدور بينهم الحوار.

الملف الرابع: (أمراض المجتمع)، تناول فريق العمل الأمراض النفسية التي أصبحت سلوكاً طبيعياً في المجتمع العراقي (كذب، نفاق، تسقيط الآخر).

الملف الخامس: (الاغتصاب الفكري): في هذا الملف طرح المخرج واقع التعليم السيء وتصدير عدد من الثقافات السيئة ومصادرة حقوق الأفراد، والاعتداء على حريات الفرد، واستبدال المناهج بمناهج تتناسب مع واقعنا الحالي بطريقة ساخرة، كما تطرق هذا الملف إلى موضوع النازح العراقيّ، وكيف يعيش، كذلك تناول المواطن العراقي المهاجر وأهم المشاكل التي يواجهها في المهجر.

الملف السادس: (تنبؤات)، هذا الملف تنبأ فيه المخرج بنبــوءات واقعيــة وسوريالية ومستقبلية، هي أشبه بأمنيات مؤجلة.

الملف السابع: (الانتحار)، ناقش المخرج في هذا الملــف طــرق المــوت المجانية، وكيف يمكن أن نموت ميتة طبيعية بدلاً من أن نعيش بعاهــة، نتيجــة لسيارة مفخخة.

الملف الثامن: (نساء)، يطرح هذا الملف ما يتعرضن له النساء العراقيات من اضطهاد وتحرش جنسي، واغتصاب، وقمع مــادي ومعنــوي، وتــأثيرات الانفلات الدينيّ، ونقيضه الانفلات الأخلاقي اللذين كانا لهما تأثيرهما الفعال في المرأة العراقية.

الملف التاسع: (أطفال)، طرح المخرج مقترحاً عن كيفية توفر حياة آمنــة لأطفالنا بدلاً من إشراكهم في عفونة مشاهد الدمار اليوميــة، تمثــل بخيــارين، الأول:

حجرهم (بين أربعة جدران) بعيداً عن تأثيرات الشارع العراقي وتحولاته أو نفيهم إلى بلد آخر.

كما ذكر الكاتب أن هذا العرض يحتوي على (13) ممثل وممثلة وسيعتمد الكاتب في التحليل على شخصيتين بصورة أساسية هما (أحمد نســيم) و(أميــر البصري) لكونهما يقتربان من مسار البحث.

الأداء التمثيلي:

يتم الحجز لهذا العرض مسبقاً ولخصوصية هذا العرض لا يتجاوز عــدد الجمهور فيه لــ (100) شخص في اليوم الواحد، يوزعون إلى فرق، ويلبســون شارات ملونة، كل فريق له قائد من الكادر الإداري في المسرحية، يُرشده علــى الغُرف التي توزعت عليها المشاهد التسع.

في أثناء الدخول من خلال بوابة منتدى المسرح الداخلية هناك شخص هو أشبه (بالميسر) يستقبل الجمهور وهو مبتسم مُرَحباً بــالجمهور مســتخدماً منــذ

البداية (الدخان والبخور) فهو يلعب على المنظومة الحسية للمتلقي ومن خـــلال الحواس ليكسر الجليد بينه وبين المتلقي ويهيئــه للـــدخول فـــي جـــو العـــرض المسرحي.

ويلتقي الجمهور سوية في باحة المنتدى عند بداية العرض ونهايته فقــط، أما الفصل الثاني الذي يحتوي على المشاهد داخل الغرف فإن المتفرجين يدخلون مجموعة تلو الآخر حسب لون الشارة التي يرتدونها بمساعدة المنظمين الإداريين للعرض الذين أخذوا أحد وظائف الميسر، بينمـــا يســـتقبل (المخـــرج) جمهـــور العرض ويُرحب بهم، وهناك أشخاص آخرين يُرشدونهم إلى الوقوف في الأماكن المحددة. في هذه الأثناء يستمر (المخرج) بالطلب مـــن الممثلـــين الاســـترخاء والابتسامة، والعمل على إسعاد الجمهور.

تبدأ أحداث (اعزيزة) عندما تبدأ الممثلة (تارة) بغناء هذه الأبيات (هذا مو إنصاف منك غيبتك هالكد تطول، الناس لو تسألني عنك، شرد أجاوبهم شكول)، بينما ينزل الممثلون من شرفة المنتدى إلى باحته، وهم يقدمون الشاي والمشروب الغازي والحلوى للجمهور ويلتقطون صور السيلفي مع المتفرجين في مبادرة لمد جسور التواصل والتفاعل بين الممثلين والمتفرجين ومن ناحية أخـــرى لتهيئـــة المتفرجين نفسياً للمشاركة في احداث العرض.

يأخذ الممثلون بالحركة التدريجية في باحة منتـــدى المســـرح مبتســـمين، أصدقاء، فرحين، بينهم ود، هكذا بدأ الممثلون في المشهد الاســـتهلالي، فجـــأة، ويتغير كل شيء، يضربون بعضهم، يتبادلون السباب والشتائم، لا أحد يعـــرف ماذا حدث لهم. هنا ينتهي مشهد الاستهلال ثم يأخذك مرشد فريقك إلى الغـــرف بشكل منتظم، وفي كل غرفة ممثل واحد، يتحدث عن ملف معين، ثـــم تخـــرج لتدخل مجموعة أخرى، حتى ينتهي الجميع من مشاهدة كل الملفات، ثـــم يُعـــاد تجميعهم في باحة المنتدى، والذي هو عبارة عن بيت تُراثي كبير، يعود بنـــاؤه إلى النصف الأول من القرن الماضي.

لم يوظف القائمون على العرض منظراً ولا ملحقات، بل كان كلُّ شيءٍ يتم بوساطة الممثل، قام (اثنا عشر) ممثلاً وممثلة بتمثيل أدوار متعـــددة مـــن دون تقمص وإنْ كان الفصل الثاني من العرض والمتكون من ثلاثة فصول قد أدى به الممثلون شخصيات (المعلم، المصور، المريض نفسياً، العرافة العصرية، الأخت المتعصبة، الممثل المسرحي).

إلا أن أدائهم كان يتمحور ضمن مفهوم الأدائية، أي الأداء فـــي الإطـــار الخارجيّ للشخصية، وهذا ما يؤكده الممثل (أمير البصري)، إذ يقول: "أن هـــذا العرض في طبيعته ينتمي إلى (Performance Art)(*) وأن من أهدافـــه هـــو تطوير المشهد مع المتلقي حيث لا كواليس ولا جـــدار رابـــع يختفـــي ورائـــه الممثل"(1).

أما عن تناول المواضيع السياسية والاجتماعية فهي سمة بارزة في هـــذا العرض، إذ تناول القضايا السياسية والاجتماعية واليومية ومشـــكلاتها بأســـلوب (محاكاة ساخرة) واعتمده كسمة في بناء نصه ونظاماً عامـــاً لخطابـــه اللفظـــيّ الانتقاديّ لأغلب مشاهد العرض وكمثال:

(مشهد المعلم) الذي أداه الممثل (أمير البصري) (غرفة من إحدى غـــرف منتدى المسرح، سبورة، معلم، رحلات، والطلبة الجمهور).

المعلم: منو مجايب مطارة يرفع ايده.. حلو صايره فالتو.. مـــي مـــاكو بالصف وموبايل ماكو بالصف وكاميرا ماكو بالصف لأن المواطن ديمر بوضع أمني خطير وشخصية مجبجبه، وعليه قررت وزارة التربية ما يلي:

استبدال المناهج الدراسية، مادة الوطنية نستبدلها بمادة الهجـــرة، مـــاذا

(*) البير فورمنس - Performance Art: هو أداء حي يجمع بين ضروب شتى من الفنون ويقوم الفنان بتوظيف الفنون المفعمة بالحيوية والثقافة الشعبية والرقص، والموسيقى، والمسرح والفيديو، والشرائح والصور المدمجة بالحاسوب، ويمكن أن يؤدي هذا النوع من الفنون فرداً واحداً أو عدة أفراد، ويمكن أن يحدث في أي مكان ويستمر بلا حدود زمنية، ويوظف جسد الممثل بوصفه الوسيلة الفنية الأساسية وكما يتناول في الأداء سيرة ذاتية أو موضوع سياسي، وغالباً ما يدمج هذا الفن بالأنشطة اليومية.

(1) في حوار أجراه الكاتب مع الممثل أمير البصري، بتاريخ 2017/1/27م عبر مواقع التواصل الاجتماعي.

يحتاج النازح؟ (كونية تمر، بطانية، جراجف، وكامير 4 ملم يوثق بيهه الرحلة تفيده من يفلت لأوروبا، كيف الوصول إلى أوروبا؟ أولاً يسافر لتركيا ويطلـــع قجق لليونان، ثانياً فيزا مضروبة يلكاها يم ذيل الحية، ثالثاً لم الشـــمل وهـــاي صعبه، رابعاً يطلع بوفد وبعد ميرجع، وهنا راح تبلعه الحيـــة. مـــاذا يحتـــاج اللاجئ سوده عليه؟ لازم يجذب ولازم يكبر المواضيع ومسيل للدموع حتى من يجذب ويكبر الموضوع يصدكوه.

مع تتابع الأحداث وتوارد حضورها المشهدي، فإن (أمير البصري) الممثل لشخصية (المعلم) وعلى وفق تناميها الدرامي، يلجأ إلى الخيال الإيجابي الفعّال، بوصفه قدرة إبداعية، يعمد من خلالها إلى تحويل الواقع الحياتي المُعاش إلى فعل درامي مكتشف، ذو فاعلية تأثيرية في المتلقي كما أن تنوع الأداء من قبل ممثل واحد يتطلب مقدرة أدائية عالية تتميز بالإعداد التقني الجيـــد لقنـــوات التعبيـــر الحسية، وخاصة فيما يتعلق بالتركيز، الذي ينطلق على وفق مستويين أدائيـــين هما:

- التركيز الداخلي: يُعنى به الممثل في تجسيد الشخصية المسرحية.
- التركيز الخارجي: يخص علاقات الممثل بـــالمحيط الخـــارجي، مـــن متفرجين ومفردات عرض متوفرة.

واقترن أداء (البصري) بالانسجام ما بين الســـمات الإنســـانية لشخصـــية الممثل، والمكونات المفترضة لسمات الشخصية وبالتـــالي لـــم يغـــادر الممثـــل شخصيته الذاتية كلياً، وإنما كانت هناك عملية تزاوج فني، ارتقى إلى المســـتوى الجمالي، الذي يمكن أن يقنع المتلقي في لحظات التجلـــي الأدائيـــة، بـــأن هـــذه الشخصية الدرامية تختلف عن شخصية الممثل، كما هـــو حالـــه فـــي تجســـيد الشخصيات المتعددة.

كما أن أداء النسق الحركي التفاعلي الذي يضعه (أمير) في هذا المشـــهد المسرحي، لابد أن يتسق مع المفترضات الحياتية المقابلة للمتلقي المزمع تقـــديم

العرض المسرحي له، وهي ملاحظة أشارت إليها فرضية البحث الحالي، في التعاطي مع المتلقي، ودراسته من قبل مرسلي العرض، لكونها مسألة مهمة لإقامة تواصل ايجابي فعال معه. لأن وجود العرض المسرحي قائم بوجود المتلقي، وفي الوقت نفسه يستلزم حضور المتلقي وجود عرض مسرحي قائم، فوجود أحدهما واجب لوجود الآخر.

بناء على تلك المنطلقات، كانت عملية التواصل بين (المعلم) والمتفرجين تتسق وهذا المنحى، بتواصلية إيجابية فاعلة، اعتماداً على البنية النصية، التي افترضت علاقات حميمة على مسار البناء الدرامي، بدءاً من استذكار تفاصيل مشاكل التعليم والمناهج الدراسية إلى الهجرة وموضوع اللغات. كما تبين في حوار المعلم.

المعلم: مادة الجغرافية نستبدلها بمادة التقسيم، (يفتح المعلم خارطة العراق الجديدة والمقسمة إلى ثلاثة أقاليم) أنواع التقسيم الداخلي الإقليمي، منو ضد التقسيم يرفع إيده؟ (محاولة إشراك الجمهور) شكراً ولازم المواطن يعرف بلده إلى كم قسم يتقسم، د- مادة التاريخ نستبدلها بمادة التفليش وأهم المعالم بالتفليش الحدباء إنموذجاً ولازم المواطن يعرف كيفية تفليش المعالم بأسرع وقت ممكن. هـ- مادة الرياضة نستبدلها بمادة الطفرة، شلون المواطن يطفر إذا طكت عبوة ناسفة، شلون يطفر إذا لحكته سيارة بدون أرقام. هـ- مادة الأدب والنصوص نستبدلها بمادة الأغاني الحماسية ومن أهم الأغاني (ما معلومة يا ساعة اطك).

في هذا الجزء من المشهد، يتواصل الممثل عبر المسافة البينية، باقترابه من المتفرج، وهي المسافة الحسية، التي تعني الاقتراب من الآخر، فضلاً عن التعبير الصوتي الذي يتسق مع حالة القرب الجسدية، وهي علامة تحيل إلى تلك الحالات المشابهة في العلاقات الحياتية اليومية، للتعبير عن المشاعر الحسية، بهذه الصورة الحركية والصوتية، ما يتعالق مع المرتكزات الأنثروبولوجية

للمتلقي، الذي يمكن أن يمارس الفعل ذاته في حياته اليومية.

كما أن الحركة الانتقالية الذي وظفها (البصري) من العلامات المتزامنة مع العلامات الصوتية في أغلب الأحيان لما لها من حيوية وما تضفيه من فاعلية، حيث تساهم إلى حد كبير باقترانها بعلامات الإلقاء في بناء الوحدات الإيقاعية المتتالية التي يرتكز إليها الممثل في أدائه لخلق صورة متحركة متناسقة مع الصورة الصوتية، وكشف دلالات، ومضامين النص الدرامي وبثها في وحدات خطابه المرسل؛ وتشكل الحركة عاملاً حاسماً في تقوية شفرات العرض التي تتشكل في وحده تركيبية مع أداء الممثل ككل موحد، وإن كل ملفوظ حين يعطيه الإلقاء قوته التعبيرية فإن الحركة تزيد من فاعليته وإيصال دلالاته، وحين يتلون قول الشخصية تتلون حركته لتشكل نسقاً منسجماً دالاً عبر شكل، ونوع تلك الحركات وانسجامها مع طبيعة الشخصية أولاً، والموقف الدرامي ثانياً، أي أنه يجب أن يتوافق الفعل التعبيري للحركة مع فعل منظومة الإلقاء التي بها يعلن الممثل عن حيثيات الموقف، ودلالاته الفكرية، والفنية، والجمالية.

المعلم: مادة التذوق الموسيقي نستبدلها بمادة التذوق البيكيسي، ماذا يحتاج المواطن لتكون أذنه بيكيسية؟ أولاً التعرف على جميع أنواع الأسلحة وأجود الأنواع وكيفية التفصيخ والتقنيص، ولازم المواطن يفرق بين صوت العبوة وصوت المفخخة وصوت الجيسي وصوت البيكيسي وصوت الكاتم، وبدل ميعرف دوري مي فاصول لاسي دو، يعرف جيسي عبوة بيكيسي.

إن التنوع الصوتي في الأداء التمثيلي لـ (أمير البصري) اشتمل على بناء إيقاع صوتي متغير من مقطع إلى آخر، إذ تلونت الجمل بجملة إيقاعات صوتية مختلفة لتعبر الشخصية عن طريقها على أن للحقيقة وجوهاً كثيرةً وقد صاغ (الممثل) نبرة صوتية خشنة بإيقاع سريع، إلا أنه في بعض الأحيان يجمع الكلام بين الأسلوب العادي والأسلوب الهتافي.

إذ ارتبط الجانب الصوتي لأداء (البصري) في هذا المشهد بالجانب

الجمالي أكثر من ارتباطه بالجانب الطبيعي، أو الحقيقي، لذا جـاءت المنظومـة الصوتية في أداءه معوضةً عن كثير من الأنساق الفنية التي قد يقدمها العـرض بمجمله، ونلحظ ذلك جلياً في المقطع الذي يصف فيه الرمي لأنـواع الأسـلحة، كصوت رصاص البيكيسي وصوت رصاص الكاتم، وصوت رصاص الجي سي وصوت الانفجار من دون أن يستعين بأي مؤثر صوتي آخر عدى صوته، حيث وظف الممثل (أمير البصري) كل إمكانياتها الصـوتية التعبيريـة (البديلـة، والمرافقة) للكلمة المنطوقة فضلاً عن تقنيات الإلقاء (التقطيع، والتنغيم، والإيقاع) ولاسيما في رسم ملامح هذا المشهد العنيف بأحداثه، ودلالاتـه. لـذا تسـيدت المنظومة الصوتية في هذا الجزء بشكل واضح.

المعلم: مادة الرياضيات نخلي جواها ست خطوط (يكتب مادة الرياضيات بالخط العريض على السبورة) هاي المادة الوحيدة مراح تتغير حتى المـواطن يعرف يحسب عدد إحصائيات الطلبة إلي هاجروا وإلي تذوقوا البيكيسي والـي اتقسموا والي اتفلشوا وإلي طفروا، بس يمكن يتغير اسمها من رياضيات إلـى انجازات أو من رياضيات إلى تصفية حساب وراح نظيف قسم خاص باللهجات واللغات منها، الفرنسـية، والإيطاليـة، والألمانيـة، والعبريـة، والفارسـية، والقطرية، والسعودية، والشيشانية، والافغانية حتى من يجونا نفهـم علـيهم. (يدق جرس المدرسة إذناً بانتهاء الدرس).

المعلم: (للجمهور) اتفضلوا خلص الدرس (يخرج الجمهور باتجاه غرفة أخرى وقصة صغيرة أخرى).[1]

وهنا بأن مستوى الجسد إذ امتلك (أمير البصري) القدرة على التحكم فـي عضلات (الوجه) وباقي أجزاء الجسم بما ينسـجم ومتطلبـات الأداء التمثيلـي وتحولاته المستمرة في العرض على الرغم من وجود أنماط أدائية مشتركة بـين مفاصل الجسد التي بات كل منها يمتلك خصوصية في تجسيد الفعل والتي تكون

---

(1) مشهد من مشاهد الفصل الثاني من عرض (اعزيزة).

متباينة من ممثل إلى آخر بحسب التكوين الجسدي وكيفية اشتغالها على الـنص لتعبر كل من (العينيين والشفاه واليدين والقدم) عن مظاهر اجتماعيـة مرافقـه للحوار، إذ أن (العيون) أبرزت تطلعاتها التي رافقت تحـولات الأداء التمثيلـي ومنحته الوقت من أجل الكشف عن البناء الداخلي للشخصية.

وهذا ما أتاح للممثل التواصل مع المتلقي والاستجابة لردود الأفعال وبناء نظام إرسالي عليها. وبحسب الممثل (أمير البصري): "لقد اتبعنا عدة تمرينـات عملية ونظرية وبشكل جماعي، وهذه بطبيعة الحال تساعده على إعـداد جسـد وذهن وصوت الممثل، ومن ثم كلٌّ هذه التمرينات تسهم بـالتخلص مـن الأداء التقمصيّ والانفعاليّ"[1].

إنَّ الممثلين في عرض (اعزيزة) كانوا في دعم الحدث، فلم يكـن هنـاك ممثلاً بطلاً أو شخصية بطلة، بل الحدث هو البطل. ففي الفصل الأول والثالث تم إشراك المتلقي مادياً لإبراز أهمية الحدث، عندما تغير مكان الجلوس ليكن وسط الحدث، وكلٌّ متلقٍ يلاقي آخر وجهاً لوجه، عن طريق التحكم بنظام العـرض إذ ألقى (المخرج) الذي أصبح في بعض الأحيان ممثلاً مع الممثلين، وأحياناً يقترب من دور الميسر ليمهد ويُيَسر مجريات العمل إذ ألقى خطاباً من الطابق الثـاني نسمع فقط صوته المدمج:

الصوت: "خل نتلاحك لنفسنه، بدينه ننسى نبتسم، خل نتلاحـك لنفسـنه بدينه ننسه انكون واضحين، خل نتلاحك لنفسنه بدينه ننسى كلمة سلام، خـل نتلاحك لنفسنه بدينه إذا نغلط منعتذر، خل نتلاحك لنفسنه ضـلينه مشـغولين بالآخر وعفنه نفسنه"[2].

فدلالة الشخصية خرجت من إطارها التقليديّ لترسل دوالاً متعددة تؤسـس المعنى، فاللعب على المعنى نسبة للملفوظ، فالكلمة الواحدة تحمل أكثر من معنى

(1) حوار أجراه الكاتب مع الممثل أمير البصري، بتاريخ 27/1/ 2017م، عبر شبكة التواصل الاجتماعي.
(2) حوار من الفصل الثالث في مسرحية (اعزيزة).

وهذا ما يعني أن النصَّ لديهم نص متعدد الأبعاد، وذلك فإنَّ تعدد الأداءات فيه يؤسس عدة معاني.

اعتمد الممثلون في هذا العرض على نظام (التقنية الأدائية) في الصوت والحركة في محاولة لتطوير آليات عمل الممثلين، فقد وجه اللعب على التعرض للاتجاه الأيديولوجيّ لا النفسيّ، وكان هذا النظام يعتمد على التعديل الفعليّ للحدث المرتجل.

إذ أن إعادة الإنتاج هنا تكمن على وفق إحالة أشكال سابقة إلى جديدة، وإلى حيز وزمان جديد، أي بمعنى تتم إعادة إنتاج الدال المتفق عليه لمفردة (اعزيزة) مجتمعياً على وفق نقل الرموز المجتمعية لهذه (الكلمة) وكبت أصولها، وإحالتها إلى الواقع الجديد لخلق نوع من المزاوجة بين عناصر تختلف في زمانها ومكانها.

أما بالنسبة للأداء التمثيلي في مشهد (التفكك الأسريَّ)، (يدخل الجمهور إلى غرفة أخرى من غرف منتدى المسرح ليرى قاعة استوديو وعليها رسومات كاريكاتير وسدية طبية مستلقٍ عليها شاب وأمامه مرآة كبيرة يشاهد الجمهور حين يدخل).

الشاب: أهلاً وسهلاً، آني أحمد نسيم (اسم الممثل الحقيقي وهي إشارة إلى أن الممثل يقدم أنا الممثل على ذات الشخصية).. **راح أشوفكم صور تخصني وأتمنى بالأخير تنطوني رأيكم بأكثر صورة حبيتوها،** (يقود الجمهور ليشرح لهم كلّ لوحة كاريكاتير كما الرسام)، (لوحة 1) **هذا الولد عمره خمسة وعشرين سنة** (لوحة 2) **هاي البنية عمرها 13 سنة راح يتزوجون الولد والبنية، راح أحجيلكم شلون راح يتزوجون، راح تصير مشكلة عشائرية وراح ينطون البنية فصلية لأهل الولد،** (لوحة 3) **وبهاي الصورة البنية راح تصير حامل،** (لوحة 4) **وبهاي الصورة آني راح أجي للدنيا، بس من راح أجي للدنيا مراح أبجي راح يضربوني بهذا النعال، على ظهري وآني ما أبجي** (لوحة 5) **اهنانه عمري راح**

يصير سنتين، راح أبدي أحجي بس راح يطلـــع صـــوتي كلـــش عـــالي وراح يزعجهم وراح يضربوني بنفس النعال. (لوحة 6)، **وراح أقرر ما أحجي وراح يصيحولي الأخرس، كوم الأخرس، أكعد الأخرس، أنجب الأخرس.**

حاول الممثل (أحمد نسيم) لخلق فعل اتصالي بينه وبين الاكسسوار وبينـــه وبين المتفرجين من جهة أخرى فكل لوحة من اللوحات التي استعرضها تمثـــل مرحلة عسيرة من مراحل حياته التي منحت أداءه عمقاً اجتماعياً وتفكك أســـري واضحاً، ولم يكتف بذلك فقط وإنما صاغ لها تحولات عدّة، وفي مواقف أدائيـــة مختلفة، وأراد الممثل (أحمد نسيم) التوغل أكثر في التركيبة النفسية للشخصـــية التي مثلها عن طريق إبراز الصراعات الداخلة المتناقضة التي يعيشها بمرارة إذ وظف (الممثل) بعض اللوحات لتسليط الضوء على الواقع الأســـري العراقـــي، فحاول أن يسلط الضوء على هذا الجانب من خـــلال إبـــراز طبيعـــة الجـــدال والصراع المستمرين بين الأب والأم من أجل تحقيق مكاسب فكرية لصالح كـــل منهما التي لا تنال ألا بالعنف الذي وقع ضحيته (الابن)، وتوجه أداء الشخصـــية لتأسيس بعض المعايير عن طريق نقل المتفرج من لوحة إلـــى أخـــرى، فجـــاء توظيف اللوحات التي عرضت من خلال تعقيب الممثـــل بـــاختلاف المواقـــف ومنحها تحولاً أدائياً ينقل المتلقي من فتره زمنية مرت بحياته إلى فتره أخـــرى أشد قسوة من سابقتها وقد صاغها الممثل بـــ (حركاته الموضعية) التي أوضحت الطبيعة النفسية المتحولة للشخصية التي تعاني من انهيار نفسي وتعاني من تفكك أُسَري، مما جعل أداءه يتسم بالأسلوب الجاد لكن بطابع تقديمي يخلو من التكلف والمبالغة.

(لوحة 7)، **وبهاي الصورة راح يحيرون بعركاتهم وينســـون يطهرونـــي** (لوحة 8)، **وهاي الصورة أول يوم إلي بالمدرسة، راح أروح وحدي لا أمي ولا أبويه راح ايقبلون يودوني، راح أوصل متأخر حتى جنطـــة مـــا عنـــدي، راح يضربني المدير ويكلي مداوم إذا متجيب ولي أمرك.**

هنا تأتي اللغة الحركية في أداء (أحمد) كدالة فاعلة بوصفها علامة تبنـــى من خلال تركيب وحدات بنائية تشتمل على إيمـــاءات، وحركـــات موضـــعية، وأخرى انتقالية، وهي علامات مرئية تصدر عن (أحمـــد)، وتـــرتبط بعلامـــات أخرى داخل، وخارج نطاق أداءه، حيث تشتمل الحركات وايماءات ملامح الوجه وإشارات أعضاء الجسم المختلفة في حدود المجال الحركي الأصغر للممثل.

(صورة 9)، **راح أكول لأبويه بس أبويه راح يكلي اتركها لهالسنة وراح أتركها وراح أجر السنين،** (لوحة 10) **بهاي الصورة أبويه راح يطلع متـــزوج على أمي بالسر وأمي راح اتجيب واحد للبيت من يطلع أبويه، بس أشو هـــذا راح يحضنها لأمي وراح ايبوسها، آني راح اسألها هـــذا شيصـــير مـــنج راح تضربني واتكلي دير بالك تسأل بعد،** (لوحة 11) **بهاي الصورة راح أفرح كلش هواية لأن راح يتطلكون أمي وأبويه، راح أفرح لأن آني بحياتي مراح أشوفهم كاعدين سوه لو يضحكون سوه لو ياكلون سوه وراح أشـــوف بـــس ضـــرب،** (لوحة 12) **هنا راح يخيروني بين أمي وأبويه وأني راح أختار أمي لأن ايدها خفيفة من تضربني،** (لوحة 13).

في هذا المشهد ارتبطت الإيماءة بالتكوينات الجســدية التعبيريـــة لجســد (الممثل) بوصفها جزءاً من الحركة في عملية الإيصال والتواصل بين (المتلقي) و(الممثل) والعمل على فك الشفرات التي نجد في الإيماءة إمكانية عرضها لتسهم في خلق حالة من الانسجام بين الإيماءة والمعنى المرافق لها، وهذا ما خضـــعت له شخصية (أحمد) باستعمال حركة (اليدين) بشكل مكثف ليعكس طبيعة تكوينـــه الجسماني المتأثر بالانهيار الأسري والتشظي العائلي الذي يعيشه.

وبما أن (الحوار) كشف عن محاور الصراع في أركان الأسرة العراقيـــة التي تعاني من المشاكل والخلافات بين الزوج والزوجة والمشاكل التي تكالبـــت على (أحمد) فهو لم يغادر الفرضيات التي منحها للتعبير عن ضياع الأعـــراف والقيم والألفة والأمان والمحبة، ليجد (الممثل) نفسه يبحث عن الفعـــل الـــداخلي

الذي يجب أن يكون منطقياً لسلوكه الظاهري عن طريق التنويعـات الإيقاعيـة الصوتية، إذ نجد أن كل شخصية تمتلك بصمتها الصوتية الخاصة بهـا، والتـي توزعت بين النبرة الناعمة والنبرة الرفيعة.. وغيرها، لتوضح العقبـات التـي يواجهها الابن نتيجة لخطأ لم يرتكبه هو وإنما فرض عليه نتيجة العادات والتقاليد والأعراف الاجتماعية الخاطئة التي تسود المجتمع العراقي.

بهاي الصورة راح أعيش أبيت جدي راح يكفخون بيه ويصحولي الفكر، كوم الفكر، أكعد الفكر، أنجب الفكر، وراح يودوني لبيت أبويه لأن أنـي فكـر، (لوحة 14) **بهاي الصورة راح أعيش أبيت أبويه، بس أبويه راح يكلـي لازم تصيح لمرتي ماما، راح أصيحلها ماما بس راح تضربني كلش هواية آني أمي هم جانت تضربني، بس هاي ضربتها تأذي.**

في هذا المشهد تدفع العلامات الصوتية بدلالة انفعالات الشخصـية علـى وفق متطلبات الموقف وتبدلاته إذ تفرغ بعض الإيماءات الحركية الكلمة المنطوقة تماماً من معناها المباشر، أو الظـاهر، وتسـتند علـى الإيمـاءات الصـوتية (التعبيرية)، فتصبح إيماءة الوجه مفردة قائمة بذاتها كافية بمـدعماتها الصـوتية على تجسيد عمق الانفعال الذي يعبر عنه الموقف الدرامي.

قررت أرجع لبيت جدي، وآني راجع لبيت جدي، راح أشوف زفة (لوحة 15) **وراح أركص.. أركص.. أركص.. بس من راح أطب جوة راح الكه أمـي لابسه بدلة عرس،** (لوحة 16) **وبعدين أبويه راح يكوّن عائلة ويـه زوجتـه، وأمي راح تكوّن عائلة ويه زوجها، وهذا آني** (لوحة 17) (صورة بيضة) **هسه كولولي أيا صورة عجبتكم أكثر؟.**[1]

إن التنوع في الأداء الصوتي إنما يظهر عبر تفعيـل الممثـل للمكونـات والمدعمات والمقومات الصوتية التعبيرية (اللسانية وشبه اللسانية)، فهي تعطـي مساحة من التأمل والخيال في بث المعاني والدلالات عبر منح الكلمة المنطوقـة

(1) مشهد من مشاهد الفصل الثاني من عرض (اعزيزه).

تنغيمات ومسارات لحنية مختلفة لتحررها من أسر معناهـا الظـاهر، المعنـى القواعدي. لاسيما وأن لغة المسرح، لها خصوصية تميزهـا عـن تلـك التـي نستخدمها في حياتنا اليومية، كونها لغة إشارية، مشفرة، ترتبط بعدة أبنية لغوية وفنية ومستويات جمالية لها ارتباطات بسياق الموقف ودلالاته غير المباشرة.

في الفصل الثاني من العرض كانت حركة الجمهور هي الضابط للإيقـاع المشهديّ، والممثلون داخل كلَّ غرفة لا يخرجون منها، بل ينتظـرون دخـول مجاميع من الجمهور عليهم، ويخرجون لتدخل بدلاً منهم مجموعة أخرى.

أداء المتفرج:

إنَّ تلاشي المسافة الجمالية في عرض (اعزيزة) قلب الاتجـاه المـألوف لإرسال العلاقة فيه، فبات المتلقي مشاركاً فعالاً في تأسيس المعنى (ذهنياً وحسياً ومادياً).

إذ أن عرض (اعزيزة) يبعث عدداً من التساؤلات، فهـو يضـع علاقـة المتلقي بالمادة المعروضة موضوع التساؤل والتشكك من ناحيـة، كمـا تشـير التساؤلات إلى مدى تورط العرض في عمليات الانتهاك التي يدينها، فالمعنى في هذا العرض يتغير مع كل تفعيل جديد (ملف جديد) ويبني بنحوٍ مختلف من قبـل كلَّ متلقي على حده، ويتغير كلُّ مدرك ذهنيّ للمتلقـي بتغيـر وتجـدد الحـدث (الملفات)، وبالتالي يصبح الجمهور أكثر إدراكاً في تأسـيس معـاني متعـددة ومغمورين في تجربة تحرك الفكر.

ففي الفصل الأول أخذ مخرج العرض دور الميسر فكان حلقة وصل بـين الممثلين والجمهور وهنا كان نظام التلقي فيه وقوفاً، طلب المخـرج (الطيـب) بشكل مباشر من (الجمهور):

"**خلي نلعب لعبة، غمضو عيونكم،** (يشير إلى أحد المتلقين)**، أنت غمض، كلكم غمضوا، ابتسموا، ابتسموا كلكم، الابتسامة تنطي طاقة إيجابيـة، حـاول**

تسترخي، استرخي وانسى كل شي، استرخي وانسى الدمار والخراب، استرخي وفكر بنفسك، فكر بمستقبلك، لتحجي لأطفالك وأحفادك عن الحروب والمجــازر الي نمر بيها، لا تكوللهم عن 1700 شاب راحوا بغمضة عين، احجيلهم عــن شي آخر، عن شي حلو، حتى لو ماكو افترضه، ابتسموا.. ابتســموا.. فتحــوا عيونكم (ما أن يفتح الجمهور أعينهم حتى يفاجأ بكم من الكاميرات لتلتقط لهــم صور في أن واحد). **شكراً انتهت اللعبة.**[1]

الهدف من هذا هو تهيئة المتلقي للدخول في جو المشاركة والتفاعل مــع العرض وحتى يمرر المتلقي بتجربة حسية وذهنية، وقد نجح العرض في تحقيق ذلك.

وأن الحركة بوصفها مؤشراً (كينزياً، وبروكسيمياً) يمكنها خلق تنوع فــي علامات أداء الممثل، حيث لا يستطيع الجانب الصوتي وحده دائماً وفــي كــل الأحوال أن يؤدي الوظيفة التأشيرية كاملة، فأداء الحركة الموضعية، والانتقاليــة إذا في الجوانب التأشير الدلالي أكبر من نشاط أي علامة مرئيــة أخــرى مــن علامات العرض حين يضمها نظام تركيبي متوافق مع العلامة السمعية التي يبثها الممثل.

أما الاشتراك المادي فبدا هو المحرك الأساس في الفصــل الثــاني مــن العرض، فتأسيس المعنى كان مرتهناً بدخول الجمهور على وفق مجاميع في كلّ غرفة من الغرف التسع، ويشارك مادياً مع الحدث المفترض، فالجمهور يصــبح طلبة في غرفة المعلم، وعندما ينتقل إلى غرفة المصور يصبح مــواطن يأخــذ صورة شمسية في غرفة المصور الذي يفاجأ بطلب ايجاد له فكرة للانتحار غير مؤذية ويجبر المتلقي حينها على تقديم خيارات عدة، وفي غرفة المريض يجلس على سريره والممثل يروي له ممن يعاني هو (الشخصية)، والإرسال هنا يصبح مقلوباً وتأسيس المعنى كذلك، أما في معرض الكليري فيجبر الممثل الجمهور أن

---

(1) مسرحية اعزيزة، مصدر سابق، الفصل الأول من عرض (اعزيزة).

يختاروا واحدة من صور الكاريكاتير التي تمثل التفكك الأسريّ، وهكذا:

وعليه فالتفاعل ينقسم في عرض (اعزيزة) إلى عدة نظم وهي النظم البصرية والنظم اللمسية والنظم الكلامية والنظم السمعية.

أما خاصية (انهيار المسافة الجمالية) ساعدتْ إلى حدٍّ كبير في ازدياد طريقة التفاعل لأن المتلقي بات عنصراً مهماً في تشكيل المعنى عبر مشاركته المادية في العرض، ومن ثم تلاشت بهذا الانهيار كل مسافة نقدية تقليدية كانت قائمة بثبات المسافة المساحية بين الممثلين والجمهور.

الأداء وتقنيات العرض:

اختار الميسر (باسم الطيب) منتدى المسرح(*) كفضاء موجود لهذا العرض، محافظاً على طرازية الإنشاء المعماري للبيت البغدادي، معززاً رؤيته الإخراجية في توظيف كل تفاصيل البناية (غرف، أبواب، شبابيك، سلالم، عمود) ضمن بيئة العرض المسرحي، بحيث تمكن من توظيف فضاء العرض في زيادة الفاعلية المسرحية لزيادة التقرب والتشبه من الحياة، فأخرجه من كونه مكاناً تقليدياً لتقديم العرض إلى مكان (محول)، فالمكان (المحول) يحذف المكان الافتراضيّ، ويعيد إنتاج الحياة فيه، وذلك بتطويع الفضاء الموجود صوب الفعل وتحريره، فالأماكن (المحولة) هي أماكن تحول بإضافة مقاعدة مصممة وقطع معمارية أو ديكور يساعد على توطين الفعل الدراميّ للعرض، ففي فصل العرض الأول كان العرض في الباحة الرئيسية والجمهور واقفون حوله، أما في الفصل الثاني فقد استثمر المخرج كل غرف (مبنى منتدى المسرح) فخلق بيئات تسع للملفات التسع، غرفة الممثل (آلة طابعة قديمة وشمعتين وسجادة وأريكة)،

(*) منتدى المسرح: بناية بيت بغدادي قديمة يعود تاريخ إنشائها إلى بداية القرن العشرين، طرازها المعماري من الطراز البغدادي، وهي عبارة عن باحة مستطيلة الشكل محاطة بعدد من الغرف، لها سلم يؤدي إلى طابق علوي، تحيطه شبابيك، تطل على باحة البناية.

غرفة المريض النفسي (سرير قديم، ثلاجة، كرسي، شماعة)، غرفة المعلم (رحلات مدرسية، سبورة) غرفة المصور (كاميرا شمسية قديمة، طاولة صغيرة، صور معلقة على الجدران) غرفة المتطرفة الدينية (مطبخ، خضار، سكين، فرامة لحم، قدر)، وغرفة الكليري (جدران فلينية معلق عليها صور كاريكاتيرية)، غرفة الـ (3D) (شاشة كبيرة كراسي جلوس الجمهور)، غرفة العرافة (نفق خلفي يحوي سلالم باتجاه الأعلى)، غرفة الطفلة (عبارة عن حجر موجود أصلاً في المكان يحوي شباك صغير، المتلقي في الخارج ينظر عبره للطفلة وهي تتمنى) ويمر المتلقي بكل هذه الغرف في أثناء الفصل الثاني من العرض، ويطلب منه أن يشارك في الحدث المشهديّ.

إنَّ هذا النوع من الأمكنة يؤسس لعلاقة تفاعلية حقيقية بين الممثلين والمتفرجين، وبين هذا المتلقي أو ذاك يولد نظام الاتصال اللمسي الشميّ المفقود في الأماكن التقليدية.

أما في الفصل الثالث فالتلقي فيه جلوساً، إذ يوزع الجمهور داخل الباحة الوسطية (الحوش) التي تجري بها الأحداث، وفي ممرات الطابق العلويّ التي تشرف الباحة عليها بالمنظور العمودي في محاولة قصدية، لإشراكه بالحدث.

إنَّ عمل الممثلين في عرض (اعزيزة) على تلاشي العلاقة المساحية الجغرافية في عرض (اعزيزة) على الرغم من اشتغاله على المكان (البيت القديم) كمكان (محول) (للمناقشة).

أما اشتغالات الزمن في عرض (اعزيزة) غادر المفهوم التقليديّ، فهذا العرض خرج من الزمن الافتراضيّ باتجاه الزمن الفيزيائيّ، لأنَّه مُرتهن بعدد الجمهور، فالجمهور الذي يدخل العرض هو الذي يحدد زمنه، فالفعل المشهديّ مرتهن بالتكرار (الفصل الثاني- الملفات 9) فكلما زاد عدد المتلقين زادت عدد مرات زيارتهم للحدث في كلّ غرفة ومن ثم فالزمن هو زمن فيزيائي بحت، أما في العرض التقليديّ فالزمن محدد والفعل يحدث مرة واحدة فيه.

ففي اليوم الرابع للعرض كان زمن العرض (80 دقيقــة)، وفــي اليــوم الخامس فكان (90 دقيقة) أما في اليوم السادس كان (75 دقيقة).

أما بالنسبة للنص ولكونه القاعدة الأولى للعرض، ففي عرض (اعزيزة) لا يوجد نص، بل (مجموعة كولاجات، منفصلة بالمكان والزمان) والحــوار لــيس كلاماً بقدر ما هو أسلوب تلغرافيّ إخباريّ، وهو ما قاد إلى مشهد انهارت فيــه مفاهيم البناء السرديّ للحوار.

لقد قام فريق العرض بإعادة توظيف للحوار بطريقــة يمكــن أن تكــون مفهومة لدى عامة الناس، فقد اشتغلوا باتجاه نص خاص يحوي التجربة اليوميــة الحياتية وبلغةٍ دارجة، نص يحوي الماضي والتراث والحاضر واليومي، نــص جمع فيه المخرج ثقافة مجتمع بكامله، على وفق شخصيات لا علاقــة لبعضــها بالبعض الآخر، بقصدية منه بتدمير كلّ مركز أو عمق للحدث، وإعلاء من شأن السطوح، أنه اشتغال صوب تفكيك الخطاب باتجاه نص مفتوح على كلّ شــيء وقابل لكلّ شيء، ومقروء بنحو لا نهائي. أنه سرد مبعثر في جزئيات متنــاثرة لصياغة عرض يشتمل على عناصر قصصية لكنها لا تهدف بالدرجة الأولى إلى رواية قصة بقدر ما تهدف إلى تفعيل دور المتفرج، لربط هذا التشظي والتبعثــر عبر مكبوتاته العقلية والنفسية.

تمثل النظام الاشتغالي لفريق العرض بعدم الاعتماد على نصٍّ مكتوبٍ بل على مجموعة نصوص صغيرة ومخطط عام للعرض، تبدأ الإجراءات بتجميــع تجارب الممثلين الحياتية (وإعادة إنتاجها) مع صور من تاريخ العراق الثقــافيّ والاجتماعيّ والسياسيّ، صور من الأحداث الشعبية العامة، مع أفكار تظهر مــن التجارب اليومية لفريق العرض.

وقد عمل الممثلين من خلال الاشتغال على النص بطريقة جماعية علــى وفق نظام الورشة واستند على عدة مراحل للكتابة وهي:

1- مرحلة الحديث بشكل خاص عن السلوك الشخصي للممثل والتعــرف

على الحالة الاجتماعية له إذ يقوم الممثل بسرد ملف حياتـــه الشخصـــية أمـــام المجموعة.

2- مرحلة الارتجال الحواري.

3- مرحلة اشتراك الجميع في كتابة المشهد الواحد حتى نحصل على عدة مقترحات وقراءات للمشهد ويتم مناقشتها أمام الجميع مع كل ممثل.

4- مرحلة التطوير، فالحديث مستمر أثناء البروفات عن الأوضاع التـــي يمر بها البلد والتطورات التي تحصل بالمجتمع على كافة المستويات السياســـية والاقتصادية والاجتماعية والتعليمية والثقافية.

5- المرحلة الأخيرة، الجمع والتنظيم.[1]

ومن خلال تحليل العينة، وجد الكاتب ما يلي:

1- ساعد النص على رسم الملامح العامة لكل شخصية كما في شخصـــية المعلم (أمير) و(أحمد) الذي يعاني من مشاكل أسرية وهذه وهذا التنـــوع بـــين المشهدين عمل على رسم طبيعة كل شخصية منحتها طريقاً أدائياً مبرراً.

2- الكشف عن الإمكانيات التي تمنحها (اللهجة المحلية) علـــى مســـتوى الأداء التفاعلي من أجل إبراز فكرة ما بشكل يؤدي إلى تفاعل المتلقي معه.

3- طبيعة الأوضاع التي يمر بها البلد أثرت بشكل واضح على اشتغالات الممثل على (اللغة) لإظهار المخفي داخلها وما يحمله من معانٍ، مما جعل حالة الخوف في فكر وأعماق الشخصية.

4- وصل أداء الشخصيات في هذا العرض إلى مرحلة إبـــراز الأفعـــال (الحركية) و(الصوتية) للشخصيات من أجل خلق جو تفاعلي يثير حفيظة المتلقي في أداء الممثل بشكل منطقي.

5- حدد مسار الأصوات (شبه اللسانية) مع حركة الإيمـــاءات الجســـدية

---

(1) حوار أجراه الكاتب مع المخرج عبر شبكة التواصل الاجتماعي بتاريخ 2016/1/20م.

التقلبات الداخلية لشخصية (المعلم) من خلال التحول من (معلم) إلى (جندي) لتصبح من أبرز العلامات التي أنتجتها انتقالات الممثل الأدائية لتبرير مخاوفه الحياتية.

النموذج الثالث: مسرحية ورطه: (*)

تتحدث المسرحية عن القهر الذي يمارسه الحاكم على رعيته من خلال تسليط أحد تابعيه الذي جاء حسب فرضية العرض على هيئة (فيل) الذي انتقم من أهل المدينة عن طريق قتل وسبي ومضايقة أصحاب المهن، فيحاول كبير هؤلاء المضطهدين أن يحرض عامة الناس برفع شكوى للملك ليخلصهم من ظلم (الفيل) وقسوته عليهم.

يَطُل الميسر وهو (مخرج العرض) ليمارس دوراً تعريفياً بفحوى المسرح التفاعلي وماهيتهُ وكذلك يفتح حواراً مع الجمهور لإنهاض روح التفاعل والمشاركة وبنفسية راضية لا راضخة لإنشاء جسور بين ما يعرض على الخشبة وبين ما يفكر بهِ المشاهد، وما هي إمكانية قيام المشاهد بالبوح عما يجول بخاطره في تعاطفه مع المقهور أو المضطهد وإجهار كلمة لو فعل كذا بدلاً من كذا إذ يتطلب من المتفرج أن يصعد الخشبة ويفعل حقيقة ما يفكر به ويقول علانيةً بما يحس به.

لإنشاء تعليم حواري مثمر بين المتفرج والجمهور يقوم الميسر بدعوة الجمهور للعب لعبة بسيطة الجهد البدني كبيرة المفعول النفسي من خلال طلب الرد من الجمهور على عكس ما يقوله الميسر فيقول الميسر (أسود) يرد عليه المتفرجين بـ (أبيض) وكذلك بقول الميسر (أعلى) يرد علية المتفرجين بـ (أسفل) ثم يقول أسود، أبيض أعلى، يرد المتفرجين بـ أبيض، أسود، أسفل

(*) مسرحية ورطه: تأليف سعد الله ونوس، إخراج: ياسر البراك، تمثيل: ياسر البراك، نبيل حميد، صابرين الحسيني، علي نبيل حميد، علي القيصر، أمان الخزاعي، علي الناصري، حسين يحيى، عمار نعيم، محمد خريش، حمود زهير، علي الكناني، حيدر الناصري، حيدر حسين، مروان الكعبي، حسين المنصوري، الناصرية (إنتاج جماعة الناصرية للتمثيل، مكان العرض: النشاط المدرسي في الناصرية) تاريخ العرض: 26- 2016/10/29.

وهكذا، ثم يبدأ باللعبة الثاني من خلال حركات تنفذها اليد الواحدة ومن ثم اليدان مفادها رسم دوائر أو حرف على شكل "اكس" باللغة الانكليزية والهدف من هذهِ اللعبة هو عملية تنشيط الذهن وخصوصاً عند قيام الجمهور بطلب من الجوكر القيام بأداء شكلين متناقضين في آن واحد في الهواء والجانب التعليمي في هذهِ المرحلة يأخذ مداهُ في اتجاهين أولهما في فتح أكبر ما يمكن من المساحة التواصلية بين الجمهور والمسرح والثاني منعهُ من الانشغال بأية قضية خارج المسرح لتهيئتهِ تهيئة شاملة قبل مشاهدة العرض.

الأداء التمثيلي:

لا يجني تحليل أداء الممثل المسرحي ثماره بمعزل عن حركة مجمل أنساق العرض، بوصف الأخير لا يقدم جانباً أو نسقاً جمالياً واحداً فحسب، وإنما تتحرك فيه جميع الأنساق الفنية إما بشكل (زمني تتابعي) بحسب فكرة التصدر، أو بشكل (تزامني) بحسب فاعلية علاقتهما السياقية والدلالية، وعلى وفق ضرورات الموقف الدرامي والجمالي. قد ينقسم أداء الممثل بنفس تلك المعطيات بوصفه منظومة أنساق فنية، حين يقدم اثنين أو أكثر من أنظمة علاماته داخل نسق واحد أو اثنين ينتميان إلى أنساق مختلفة. وفي مثل هذه الحال يصبح من الممكن أن تزيل بقية الأنظمة العلامية للعرض شيئاً من الغموض أو الالتباس الذي قد يكتنف أداء الممثل أو قد تغني دلالاته، وربما قد تعوض عنه في بعض الحالات، أو تتعايش الصيغتان (بتزامن) جنباً إلى جنب، لذا ينبغي علينا أن نأخذ بعين الاعتبار تلك العلاقات بوصفها مزيجاً مركباً من الأنساق المتصلة التي تدعم أداء الممثل المسرحي ولا تنفصل عنه إلا لأغراض التحليل والدراسة (معرفياً ومنهجياً).

إن تحديد الممثل المسرحي لأسلوب الأداء يضعه أمام صورة من مدلولات ومضامين منتخبة، وبالنتيجة لابد من دراسة ما ينتقيه من تلك المدلولات لتحديد

وسائل التعبير والأدوات التي تعينه في تحقيق تلك الصورة وإظهار تركيبها (الظاهر والمستتر) الذي ينسجم مع سائر حركة أنساق العرض الفنية، عبر إدراك معرفي وبحث تجريبي عن طبيعة العلاقات الجمالية والدلالية، وبحسب التصنيف السابق لأنظمة علامات أداء الممثل سنحلل طبيعة ومستوى تماثل تلك العلامات مع شخصية الدور ودلالاته.

يبدأ العرض من خلال إضاءة حمراء مسلطة على ستارة المسرح، وفي وسط المسرح صورة مصممة على شكل نصفين بلقائهما يتكون شكل ضخم وسط المسرح للفيل، تنفتح ستارة العرض مع انشطار نصفي العربة باتجاه الأولى إلى اليمين والثانية إلى اليسار، تنفتح تدريجياً مع موسيقى مصاحبة لحركة فتح الستارة، عندها يظهر وسط المسرح كل الممثلين على الخشبة بشكل هندسي أشبه بالمثلث، وفي مقدمتهم عازف العود يعزف النشيد وكلماته للشاعر حازم رشك التميمي، يعزف بآلة العود ويردد معه جميع الممثلين وبصوت موحد، أمانا وأمننا يداس... رؤوسنا تداس... أطفالنا تداس... وجوهنا تداس.. صغارنا تداس كبارنا تداس... أمانا وأمننا يداس... وخوفنا عناكب تسير بين الناس.. وكلنا نداس لأننا نداس، يظهر بعدها صوت مسجل لحيوان الفيل ثم بعدها تتغير إضاءة الخشبة ويصعد جميع الممثلين بصوت موحد (ااااااهاااا..... اهاااا..... اهااا) تتكرر هذه الحركة يميناً ويساراً مع كل حاله تتغير إضاءة المسرح بين الأزرق والأحمر وينقلب الشكل الجمالي من الشكل الهرمي المنضبط إلى حركات عشوائية غير منظمة مع تغيير لكل مواقع الممثلين الأصليين بعدها ينسحب عازف العود تدريجياً من على خشبة المسرح ثم تنتهي الحركة تدريجياً ويستقر موقع الممثلين بالجلوس بشكل منتظم أسفل المسرح على مقاعد دائرية بسيطة ومنتظمة وطريقة جلوس الممثلين بطريقة عكسية حيث يعطي جميع الممثلين ظهورهم للجمهور بعدها يأخذ جانب الإضاءة بالتنقل من منطقة إلى أخرى على خشبة المسرح ليدخل المتلقي في جو مغاير لما شاهده خارج صالة العرض

وليغطي تدريجياً وجود الممثلين والقطع الديكورية على خشبة المسرح.

يخرج أحد الممثلين من نسق المجموعة وسط المسرح وعليه إضاءة صفراء يصرخ بصوت عال:

ممثل 1: لالالالا.......... لا حول ولا وقوة إلا بالله... لا حول ولا قوة إلا بالله.

مع حركة التصفيق على اليدين.... الخبر صحيح.

بعدها يخرج ممثل ثاني من مقعده ويلتفت إلى الجمهور وهو يقول:

ممثل 2: آآآآآآآويلي.... آآآآآآويلي... آويلي على أمه آويلي... شلون موته مات... ما تتمناها العدوك.

ممثل 1: أعوذ بالله من الشيطان الرجيم... بوية وين مات؟

ممثل 2: براس الركن، يم دكان حجي أحمد، هذا المكان ما يخله من الأطفال أبد.

ممثل1: زين، أنت جنت موجود؟

ممثل 2: إنه وصلت بعد ما صار الحادث، وسمعت اصراخ يكطع الكلب.

ممثل 3: يخرج ثم يلتفت على الجمهور يصرخ: شفته، أي شفته، منظر يفت الجبد، شفته بعيوني، شفته بعيوني شلون صعد عله صدره وشلون انخسفت بطنه.

إن العدد القليل لشخصيات هذا العرض، ولاسيما أن مكان الحدث ثابت لاتغيير فيه، وهو علامة ضاغطة على سلوك كلا الشخصيتين النفسي، لذا فإن من الطبيعي، وعلى وفق أسلوب العرض الواقعي الذي يكون فيه الجانب (السايكلوجي) متصدراً على سواه، أن يكون للإيماءة الحركية، بوصفها علامة دالة، دور ووظيفة في إيصال دلالات خطاب العرض المسرحي، وعليه فإن تشكيل المنظومة الحركية بكل تنوعاتها الفنية، والتعبيرية على وفق المنطلقات الجمالية (الفلسفية والفنية) لأداء الممثل في العرض المسرحي الواقعي، وضمن

مستوى تماثله الجمالي مع مايحاكيه من خلال الكشف عـــن مشـــاعر ومقاصـــد الموقف الدرامي، ولاسيما تلك العلامات الحركية المرافقة، والبديلة عن الكلام.

وفي هذا العرض جاءت الحركات (الانتقالية) كســابقتها مـــن الحركـــات (الموضعية)، مكبلة، كلائشية منوطة بهيمنة العلامة اللغوية (الأداء الإلقائي) على الأداء بشكل عام، وتابعة لمدلولات اللفظة البداهية، بـــل جـــاءت أغلـــب تلـــك الحركات خالية من الدلالة معطلة، فهي لم تكن سوى حركة من أجـــل الحركـــة ومحاولة للتخلص من ثقل الكلام أو السرد الطويل الذي ولد رتابةً فـــي (الشـــكل والمضمون)، مما تسبب في الشعور بالملل الذي بدأ يتسرب أثناء العرض لــــ (الممثل والمتلقي) على حد سواء، ولاسيما أن المعالجة الإخراجية لم تلجأ إلـــى إختزال ماهو فائض، وحذف ماهو مكرر من اللغة المنطوقة وتعويض الصـــورة اللغوية بصورة حركية (فنياً وجمالياً) بوصفها معالجة للقضـــاء علـــى الرتابـــة وتفعيل لمنظومة الممثل الحركيه، فتحولت بذلك جميـــع حركاتـــه (الموضـــعية والانتقالية، بل وحتى إيماءاته، إلى حركات ميكانيكية خالية من الشعور، ضعيفة الدلالة إن لم تكن معدومة (كلائشيه) يراها، أو يتوقعها المتلقي مســـبقاً قبـــل أن يؤديها الممثل، وذلك بسبب سماتها (الفنية الإعلامية والإجبارية) بينما غابت عن أدائه جميع الحركات (الانعكاسية) المرتبطة بالشعور والفعل الداخلي للشخصية، ولاسيما أن الجو العام لسلوك كلا الشخصيتين يسوده العامل النفسي الذي كـــان يجب أن يأخذ حيزاً كبيراً لما يشكله من قيمة (ســـيكولوجية) فـــي بنـــاء أفعـــال شخصيات العرض.

أما توظيف الإلقاء بوصفه علامة تعبيرية يتطلب من الممثل فحص الجملة الكلامية، وتعرف تراكيبها، ودوافع إنتاجها للكشف عن ما يســـتتر خلفهـــا مـــن معاني يحددها المستوى السياقي، والدلالي ضمن حدود المنطق، والواقع الفنـــي الذي يستند إليه الحدث الدرامي، وعبر تحليل المنظومة الصوتية لكلا الممثلـــين المشتركين في العرض لم نرصد سوى إلقاءً خالياً من تلك العلامات الصـــوتية

(التعبيرية)، إذ كان إلقاءً جلَّ ما أستند إليه هو نطق الحـروف بشـكل مسـتقل (بالضغط على المخارج) وتقطيع مبني على قاعدة (خيـر الوقـوف مايحتمـه المعنى)، أي أن صورة المعنى هنا قد ارتبطت ارتباطاً مباشراً بالمرجع اللغوي للكلمة المنطوقة والمعنى الحرفي (الظاهر)، بل لم يستند الممثل في إلقاءه حتـى إلى تنوع المواقف (السيكولوجية) التي تشكل جانباً مهماً وأساسـياً فـي مسـار الحدث وطبيعة الصراع بتنوع إتجاهاته (مع النفس) ومع (الآخر) فلم يسـتخدم (ممثلي العرض) ما نسميه بـ (الوقف الفني) أو (السايكولوجي). وعلى الـرغم من إحتمالية تنوع مدلولات، ومضامين عناصر الجمل فـي المشـهد السـابق، ولاسيما (السايكولوجية)، فإن أغلب الممثلين اعتمد طريقة إلقـاء واحـدة ولـم تختلف من ممثل إلى آخر وقد اعتمدوا على مسار نغمي متكرر في معظم مشاهد العرض، فالبدء بدرجة صوتية مستوية ذات إيقاع سـريع، تقطعـه ارتفاعـات صوتية (تصادمية) عالية، وعالية جداً، ومفاجئة، ومن ثم يعود مرة أخرى إلـى نفس الوتيرة على الرغم من تبدل الموقف الدرامي، والنفسي، مما أدى بالنتيجـة إلى تراكم إيقاعي لغوي فرضته موجبات قواعدية وإلقائية صرفه، مما تسبب في تعطل قدرة الممثل على التنويع، والتلوين، وهذا بدوره عطل القدرة التأويلية لدى المتلقي، ففي الوقت الذي كان يمكن أن تصبح منظومة الإلقـاء الفنيـة سـاندة للحوار الدرامي فضلاً عن فاعليتها بوصفها وسائل يلجأ إليها الممثل في تعزيـز البنية الفلسفية والنفسية لشخصية الدور الذي يؤديه، فضلاً عن تأسيس الجو العام للعرض، بوصفه دالاً محسوساً معبراً عن شتى التغيرات الإنفعاليـة للشخصـية ضمن حدود الموقف، ومسار الحدث، وإنضباطه عبر تطور حبكته، وطالما أن طبيعة الإلقاء تقتضي ذلك، فليست الكلمات في لغـة المسـرح حـاملاً وحيـداً للدلالات، حيث أن الوقف، أو الصمت، وجميع المكونات، والإيماءات الصـوتية (شبه اللسانية) إنما تمثل علامات دالة في منظومة الإلقاء، وإن تنـوع صـفاتها وأزمانها يجعل الفعل الدرامي، أو النفسي مليء بالمعاني، عبر الرموز الإيحائية

التي تولدها، والتي تدل على الصورة الذهنية المتخيلة، فضلاً عن صورة الحدث المنطقي التي تتضمنه البنية الظاهرة للجملة المنطوقة، بل يمكن للممثل أن يجعل حتى من عملية التنفس (الشهيق والزفير) ذات قيمة تعبيرية، كما يمكن أن تصبح السرعة في الإلقاء علامة على التوتر، وإن التلكؤ في النطق قد يكون علامة دالة على إضطراب نفسي، أو عوق، مثلما قد يوحي لحن ما لكنه ببعد عرقي، أو جغرافي معين.

ممثل 4: لطفك.... لطفك يا رب.

ممثل 3: أقسم بالله العظيم ما ضل لجسمه شكل، شايفين البيضة من أطيح من الكاع شيصير بجسمه، هيج صار بجسمه.

ممثل 4: شننتظر بعد طفل هيج لين ويسحكه فيل مثل فيل الملك شيصير بي.

ممثل 5: بلوه والله بلوه هذا فيل الملك.

ممثل 1: أعوذ بالله من الشيطان الرجيم.

ممثل 4: أول مره ما عرفنا بدوا الناس يتجمعون وكلوبهم تريد توكف من الخوف كل واحد جاي يفكر بابنه والجهال يلعبون براس الركن.

ممثل 5: والمصيبة طاحت على بيت محمد شلاكه من دون البيوت.

ممثل 2: الله يصبره ويقوي كلبه.

ممثل 1: بنص الشارع وكدام عيون الناس، معقوله؟

ممثل 5 : وليش مو معقوله.

ممثل 4: أي أي هو هو وليش مو معقوله.

دخلت امرأة مع ولدها.

الامرأة: سوده عليه بجيها يفطر الكلب.

لقد اتخذت جميع حركات الأداء في هذا الجزء من هذا العرض، ولاسيما

الانتقالية منها شكل الخطوط المستقيمة، التي ترتبط بالـــدافع القـــوي، اليســـير والمباشر، حيث يقطع الممثل خشبة المسرح بمختلف الاتجاهـــات بأقـــل طاقـــة وزمن من دون أن تواجهه أي تعقيدات أو عوائق مادية أو معنوية، وهي مـــن الأشكال الحركية الفقيرة جمالياً مما تسبب في ضعف الدال البصري بشكل عـــام وبالتالي وقوع أداء كلا الممثلين في فخ الرتابة خاصـــة وإن هـــذه الحركـــات (المستقيمة) شكلت النسبة الأكبر من تحركاتهما إلى الحد الـــذي جعـــل جميـــع المشاهد متكررة بصرياً، لاتفارق في دلالتها الصورة الحياتية مع الحفاظ علـــى صورتها الإعلامية، فلا فارق بين حركة فعل معين عن آخر في أكثر الأحيـــان فاقتصرت جميع تحركاتهما على (الجلوس على المســـطبه، أو الوقـــوف إلـــى جانبها، وبالتناوب)، كما أن عدم تعامل الممثل مـــع حيثيـــات المكـــان، وعـــدم استغلال موجوداته خاصة من قبل (الرجل) بوصفها علامات يمكـــن أن تـــدعم الممثل في رصد علاقة الشخصية بما يحيطها، أضاف ثقلاً على طبيعـــة تلـــك الحركات (المتكرره باستمرار)، من حيث ضعف أهـــدافها، أو إنســـجامها مـــع طبيعة المكان، ولاسيما أن الحركات الانتقالية (المنحنية والمتعرجة) التي أهملها الممثل تمتاز بارتباطها بعلاقات متعددة مادية ومعنوية تفيد الحالات الشـــعورية وتعقد الانفعالات (السايكلوجية) كـــ (القلق، الخوف، التوتر..إلخ) وهي تحتـــاج إلى طاقة وزمن أكبر لذا فهي ذات قدرة تعبيرية دالة أكبر من سابقتها.

هنا في هذا الجزء من المشهد كان غياب القوة الفاعلـــة والخلاقـــة لـــدى الرؤية الجمالية عند أغلب الممثلين في هذا العرض التي ارتبطـــت بالمحاكـــاة بوصفها مفهوماً خاضعاً لعنصر التقليد الشكلي من جهة، والخضوع لأداء خطابي لا ينسجم مع طبيعة العرض التفاعلي من جهةٍ ثانية، جعل من المنظومة الإلقائية للممثلين تظهر باردة في معطياتها موغلة في صفاتها وخصائصها الفنية، ممـــا أوقعهم في النمطية في مطابقتها الشديدة للمعنى الظاهر في الجملـــة المنطوقـــة، وإذا ما أردنا وصف المنظومة الصوتية وفق المعيار الجمالي، فإننـــا يمكـــن أن

نصفه بأنه جاء خارج حدود الأيقونة الفنيـــة بمســتوياتها الثلاثــة (الصـــورة، التخطيط، الاستعارة)، فيكون بذلك أداءً (كلائشياً) يسيراً، خالياً من الدهشة، يقع خارج منطقة الإبداع الفني، لأنه جاء خالياً من القدرات الصوتية التعبيريـــة، إذ لم يرتقِ في دلالاتها إلى أبعد من المعنى الحرفي الظاهر.

لقد اتسم الأداء الصوتي في هذا المشهد بالمبالغة، والفقــر فـــي عناصـــر التعبير الصوتي، أو العلامات الصوتية (اللسانية) المرافقة للجملة المنطوقـــة أو البديلة عنها، مما تسبب في فقر الجملة دلالياً، وضعف قـــدرات التأويـــل لـــدى المتلقي، وذلك كله نتيجة تسيد عنصر (التقليد) على (التعبير) بصـــوره أحـــدثت خللاً، وعدم توازن عناصر التماثل الجمالي ضمن مستوى (الأيقونة الفنية) بتنوع أشكالها، مما ولد (محاكاة) رتيبة تسيدها التكرار في طريقة ووســـائل التعبيـــر لارتباطها القسري بالمعنى الظاهر للواقع الذي لا تتعدى صـــورته فـــي أرقـــى مستوياتها الدلالية، مستوى سياق الحدث، وتسلسله المنطقي، وإذا ما أردنا تطبيق معيار تناسب عناصر التماثل الجمالي (التقليد، والتعبير) لتوضيح طبيعة تشكيل، أو حركة المنظومة الصوتية في أداء كلا الممثلين، ورصـــد طبيعـــة علاقتهمـــا بالمرجع.

في وسط المشهد يدخل رجل كبير يدعى (زكريا) يحاول أن يقنع هـــؤلاء المغلوب على أمرهم والذين عانوا ما عانوا من فيل الملك فهم يخافون أن يقدّموا شكوى للملك خوفاً من جور الملك عليهم لأن الفيل عزيز على قلب الملك.

يدخل زكريا وسط المسرح ويجتمع كل الممثلين في الجهة اليمنـــى مـــن المسرح على شكل مجموعة وهم خائفين إلى حد ما مما سيقوله زكريا.

زكريا: هذي الوضعية ما تنحمل.

المجموعة بصوت واحد: أي والله صحيح.

زكريا: مو كافي إلي إحنا بي فكر وأذيه.

واحد من المجموعة: أي وظلم.

ثان من المجموعة: أي الناس تتغدى ما تتعشى.

زكريا: ويومية ضرائب واستقطاعات، وفوك كل هذا الحمل يجينـــا هــذا الفيل.

المرأة: أي أي بعد ماكو أمان.

زكريا: من أجه هذا الفيل ما شفنا يوم بي خير.

ثالث من المجموعة: أنوب لا حارس يلزمه ولحد يكدر عليه.

تتطابق حركات مجموعة المؤدين مع الحالة النفسية لشخصية (زكريا) في موقف تطابقاً مادياً (فوتوغرافياً) من الدرجة الأولى وأن العرض وأداء الممثلين فيه كان أكثر حاجة لمثل هذه الحركات لما تعكسه من إثارة وغرابة وتعبير عن شدة الانفعال، وتعقد الموقف الدرامي والنفسي للشخصيات.

إن إبعاد، أو قلة استخدام هذا الشكل من الحركات قد ساعد قدرات الممثلين التعبيرية في إيصال الكثير من انفعالاتهم وأفكارهم الأمر الذي عطل لديه التنويع البصري عبر عمل التشكيل الحركي فإذا ما تحركت إحدى شخصيات العـــرض باتجاه الأخرى بمسافة بعيدة، أو قريبة فإن المتلقي حينها يدرك نـــوع العلاقـــة القائمة بينهما بتنوع تلك المسافة يختلف ويتنوع الموقـــف الـــدرامي والنفســـي والدلالي، لأنها تعكس بذلك أفكار، ومشاعر الشخصية من دون التصريح بها علناً من قبل الممثل، فهي إذا تمثل مؤشرات تعين المتلقي في تفسير، وتأويل الموقف بكل دلالاته، وفي مثل هكذا عرض تلعب المؤشرات أهمية ودوراً كبيراً في رسم ملامح المشهد، لاسيما وإن مراحل بناء الموقف النفسي للشخصيات في العرض متغيرة ومتباينة بحسب تطور طبيعة الصراع الدائم والموقف الدرامي، وتغيـــر معطياته الفكرية والنفسية، فكثيراً ما تظهر هذه المؤشرات (البروكسيمية) قبل أن تنطق الشخصية بحوارها لتعلق على أفكارها ومشاعرها، إلا أن ذلك حـــاول أن يشكل قيمةً جمالية في هذا العرض لتلك المؤشرات في بناء منظومتهما الأدائية، فبدت المسافات متقاربة لا دلالة فيها، مما أدى إلى فتح الصراع علـــى خشـــبة

المسرح من خلال تكوينه لصدٍ مباشرٍ، أو غير مباشر على المتلقي، مما ساعد في زيادة القدرة التواصلية بين خشبة المسرح، والمتلقي، وعندما تنقطع تلك الصلة التي تقوم على أساسها اللعبة المسرحية، تفشل الرسالة الفنية في تحقيق أهدافها الفكرية، والفنية، والجمالية، وبالنتيجة فإن اشتغال المدلولات الذهنيه قد ساعد من القدرات التعبيرية للممثلين تلك القدرات التي ترتبط بشكل مباشر بالمنطلقات الفلسفية والفنية الجمالية التي يقوم على أساسها الأداء الواقعي الذي يحدده وضوح مفهوم المحاكاة ضمن تلك المنطلقات، وبالنتيجة فإن أداء الممثلين قد ارتكز في هذا المشهد بين الخطابية في الإلقاء والتقليد الطبيعي لسلوك الشخصيات في محاولة للاقتراب من واقعيتها مع إقامة اعتبار للجانب الجمالي (الفلسفي والفني)، وبما يتناسب وخصائص التعبير الفني في العرض المسرحي.

السيد: اويلي اويلي اويل يا بوية والله لو يسمع الملك صياح أم الطفل جان كلبه لأن حتى لو جان من حجر.

الشيخ: مولانا بس الملك يحب الفيل كلش هواي.

ممثل 1: ذا اليوم شافوا يوكله بيده.

ممثل 2: أي والله خويه حتى يوكله بيده ويسبحه بيده.

ممثل 3: يكولون الحماية يعزفوله موسيقى من يطلع ومن يرجع.

الشيخ: مو بس هيج مولانا ويكولون إرادة الفيل إراده ملكيه والي يريده الفيل يصير قانون.

ممثل 4: ويكولون الملك راد يطلك مرته لأن غثت الفيل بحجاية.

المجموعة بصوت موحد: ويكولون ويكولون ويكولون ويكولون.

زكريا: جذب كل هذا جذب، لا تبالغون هاي مبالغات مالها داعي، منو شاف الملك يوكل الفيل بيده، أنت، أنت، أنت.

المجموعة: لا.

ممثل 1: مولانا راح يزعل الملك.

ممثل 2: وإذا زعل الملك بس الله يدري بمصيرنا.

إن عمل الممثلين في هذا المشهد كان مغايراً لما سبقه من أداء في المشاهد التي سبقته فكان هو نظام تكاملي يتحدى التقسيم المراتبــي للمهــارات النفســية والعضلية والعاطفية والإدراكية وفقاً لأهميتها وقيمتها، فكلها تنشط فــي تــزامن أثناء عملية الأداء، وهنا لم يكن هناك غياب لهذه الأنواع فإذا ما غاب أحد تلك الأنواع فإن ذلك ينعكس مباشرةً انعكاساً سلبياً في أداء الممثل لأنه يجعــل الأداء فقيراً تعوزه الكثير من المفردات المكملة لمنظومة أدائه (الصوتي والحركــي)، فالأداء حين يتحقق على مستوى الإدراك العقلي فحسب، ينتج أداء مفتعلاً خارجياً بارداً، أو يتحول إلى كلمات مجردة لاتعبر عن مكنونات الشخصيه، وهذا يعنــي أن نظام الممثل نظاماً تكاملياً يرفض التجزئة إعتماداً على تحقيق بنائية متجانسة تعمل بوصفها شبكة من العلامات الاشارية، أو الرمزية بنظام اقتصادي موحــد، محسوب، بعيد عن الفائض وتحديد المعنى، وهذا مايؤكد أن حصول أي تقصير في جانب معين يؤدي إلى عدم توافق الأجزاء مع بعضها.

وبالنتيجة إن هذا المشهد بشكل عام، وأداء الممثل فيه بشكل خــاص قــد اعتمد على (الأداء الإلقائي والحركي معاً محاولاً الخروج من النمطية التي وقع بها الممثلون من حيث الأداء في بداية العرض ولم يهملوا أغلب بقيــة أنســاقه الأدائية الأخرى، سواء كانت صوتية أم حركية، إذ حاول الممثلين أن يربطوا في هذا المشهد بين جميع تلك الأنساق ربطاً دلالياً لما يعزز منظومة أداءه التعبيرية ويمنح علاماتها أفقاً للقراءة، والتأويل بالنسبة للمتلقــي ولــو بنســب تتناســب، وأسلوب الأداء وطبيعة المحاكاة الواقعية، ولاسيما (السايكولوجية).

يظهر (الميسر) من جديد ليوقف العرض في المشهد الأخير مِنهُ وليبقى الممثلون على الخشبة كما هم في أماكنهم، فاتحاً حواراً مع الجمهور موجهــاً أسئلته إليهم للحصول على إجابات منطقية لما رأوه أمامهم في البدايــة تبــدأ

المحاورة للحصول على مشتركات أهمها تشخيص القاهر أو القامع وكـــذلك عدم محاولة تغيير مسار الحدث عبر تغيير القامع بآخر لإنهاء الأمر وكذلك تشخيص الشخصية الأكثر قهراً واستلاباً والقيام بمســـاعدتها إذا مـــا تمكـــن المتفرج الممثل من إيجاد حل، فتبدأ مرحلة جديدة بين (الميسر) والجمهـــور فيقوم الجوكر بالسماح للمتفرج – الممثل بإبداء رأيه حوارياً ثم تطبيقهُ علـــى خشبة المسرح تطبيقاً فعلياً.

الميسر: ماذا يحتاج هؤلاء المقهورين لكي يتحرروا من قهرهم.

متفرج 1: التحرير يجب أن يمر بعلم الاجتماع وعلم والنفس والسبرنطيقا فنحن بحاجة إلى قائد حقيقي وليس القائد الفرد، القائد الفرد بمعنى الدكترا.

المسير: لكن زكريا عمل دور القائد الحقيقي لكنهم خذلوه.

يوعز الميسر (للمتفرج – الممثل) باعتلاء خشبة المسرح والبوح برأيه بطريقة ارتجالية حيث أن المتفرج الممثل لم يقرأ نصاً أو يقوم بحفظهِ مسبقاً فهو يعتمد في ارتجالهِ على ما شاهدهُ في القسم الأول من العملية. فمقترحات (المتفرج – الممثل) لم تكن بمستوى الطموح إذ أن الرجل الذي قام من وسط الجمهور لم يكن قادراً على إعطاء الحلول الناجحة والمطلوبة. يقوم الميســـر بإيقاف العرض وشكر (المتفرج – الممثل) على إسهاماته الفاعلـــة والبنـــاءة فعلى الرغم من قصور الحل فإنهُ يدعم باقي المشاركين من (المتفـــرجين – الممثلين) على الصعيدين المادي والمعنوي مما يؤسس لتجربة أخرى من قبل مشارك آخر يسعى إلى اقتراح ثم يقوم الجوكر بفتح حوار مع الجمهور عـــن إمكانية تعديل ما قدمهُ المشترك الأول وإضافة حوارات ومشاهد تساهم فـــي عملية إيجاد الحل المطلوب.

أداء المتفرج:

ثم يوجه الميسر سؤالاً إلى الجمهور: هل هناك أحد لديهِ حل آخر يمكن أن

يعتمده في موقف مماثل؟ فيتبرع (متفرج – ممثل) بالمشاركة من بين الجمهور ليقدم عبر الأداء ما يمكن اعتمادهُ حلاً لمشكلة هذه المجموعة:

متفرج 2: عندي حليين لهاي المشكلة، الحل الأول أن هذه المجموعة هم من شافو ابن شلاكه من مات، ليش ما زكريا انتزع منهم الخوف، من ينتزع منهم الخوف راح يكدرون يواجهون الملك، الحل الثاني عدنا شيخ وعدنا رجال كبير بالسن همه أكبر من عدنا ليش ما أخذوا زمام المبادرة بالتغيير همه.

الميسر: لو كنت فرد في هذه المجموعة ماذا ستفعل؟

المتفرج 2: أنا لو كنت في العرض لانتزعت منهم الخوف وحرضتهم على الملك.

الميسر يطلب منه الصعود على خشبة المسرح، يطلب من الممثلين أن يأخذوا أماكنهم ويطلب من الملك أن يقف في مكانه ليتسنى للمتفرج أن يرتقي خشبة المسرح.

يدخل (المتفرج2 – الممثلين) ليقترح ليمثل شخصية من المشهد وهي شخصية (زكريا) التي كانت بمثابة المنقذ لهذه المجموعة لكنها لم تتوفق من إكمال الهدف.

ثم يؤدي المتفرج الثاني:

المتفرج 2 يخاطب المجموعة: يا ناس يا عالم انتوا موش شفتوا محمد ابن اشلاكة من مات؟

المجموعة: أي شفناه.

المتفرج 2: انتوا ليش خايفين، هذا الفيل راح يسيطر عليكم ويقتلكم كلكم إذا ما صرتوا وياي وتوحدتوا، ولازم نصير إيد وحده.

المجموعة: نخاف من الملك.

المتفرج 2: إذا صرنه إيد وحده وصوت واحد أنت وياي وهذا الصف

لوياي وهذي المره هواي ومن نجتمع كلنا سوه راح نسيطر على الملــك وراح ننتزع حقنه.

تبدأ المجموعة بالانضمام إلى جهة (الميسر) تدريجياً فيذكرهم بمحمد ابــن شلاكه ويقول لهم: هو منا وبينا ولازم ناخذ حقه لم ينظم إلى ركبه شيخ الــدين واثنين آخرين.

المتفرج 2: شيخنا أنت رجل دين وشفت بعينك الظلم.

الشيخ: لا لا ماشفت!

المتفرج 2: انتوا شفتوا بس متقبلون تكولون الحق، إذن انتوا منافقين، وانتوا الي أدمرون الشعب والناس الفقرة.

ينتهي المشهد ويأخذ الجمهور بالتصفيق للمتفرج الممثل الذي اشترك فــي العرض المسرحي مرتجلاً حواره من صلب قيمة العرض.

الميسر يشكر المتفرج ويعقب على أن هذا النمط من العروض ليس عليه ايجاد حلول قطعية وإنما هو طرح واستعراض لجميع الحلول الممكنــة، حتــى نستطيع أن نتفادى مثل هكذا مشكلة لو واجهتنا في المستقبل.

متفرج 3: على زكريا أن يأخذ شخصية تكون مسموعة من قبل المجتمع حتى يستطيع أن يقنعهم وينزع الخوف منهم وعلى زكريا أن يبذل جهد مثل ما بذل جهد بتوحيد أصواتهم وإقناعهم بالذهاب للملك.

متفرج 3: أكو بعض الناس بالمجتمع نفسياتهم ضــعيفة والــبعض مــا عندهم إمكانية والقابلية على مواجهة الملك بالمقابل أكو ناس هــواي عــدهم ثقافة ومعرفة عليهم يزيدون من وعي هذه الطبقة.

متفرج 4: البلد بحاجة إلى بناة حقيقيين لكي يبنوه، عدهم فهم انســاني لبناء مجتمع كبير كما حصل مع ماندلا، وريكواند، وغاندي، يحتاج هــؤلاء لأن ينزعوا وهم الدين والسلطة والخوف.

الميسر: شنو الخطوات العملية الي ممكن نشــتغل بيهــا مــع هــؤلاء

المقهورين لكي يتحرروا من قهرهم؟

متفرج 4: عليهم أن يبنوا انسانيتهم كما في أبو ذكر الغفاري.

الميسر: شكراً ونتمنى من الذين يقترحون الحلول أن تكون حلولهم قابلة للتطبيق على خشبة المسرح ويفضل أن يقوم بمشاركة الممثلين برأيه. فماذا نفعل لكي نكتب نهاية جديدة لهذه المسرحية لكي نوقف ثقافة التَفيل التي أصبحت عدوى في المجتمع؟

متفرج 5: السلام عليكم في رأيي الشخصي أن يقوموا بحملة مسلحة ويرفعوا السلاح في وجه الملك وعليهم أن يتخلصوا من الفيل ومن حاشية الملك والملك نفسه لكي يستطيعوا أن يبنوا مجتمعاً جديداً بعيداً عن هذا التفيل والقهر الذي لحق بهم.

متفرج 6: هؤلاء المقهورين هم تركات، تركات لأنظمة فاسدة متجبرة عاثت في الأرض فساد هؤلاء منهم الجوعان والعطشان والبردان ولكل واحد منهم لديه مشكله.

متفرج 7: المقهورون جميعاً الممثلون الجمهور القهر عليكم إن لم تغيروا حالكم، إذا ما أتيح لي أن أعيد ترتيب هذا النص فإني سأتداخل كثيراً مع خطاب زكريا الذي أتخيله سيكون بالشكل الآتي: أيها المقهورون، البحر من ورائكم، والفيل أمامكم، وليس لكم إلا الله والصدق والصبر واعلموا أنكم في هذه الجزيرة أضيع من الأيتام، في مأدبة اللئام، واعلما أنكم إذا ما ضربتم الفيل على خرطومه وإنكم بذلك ضربتهم على أنف الملك، وإنكم إذا ضربتم على أنفه، أيها المقهورون، إنها الثورة نعم الثورة التي تعبر عن حرق ابن عزيزي، ورغبة ميدان التحرير وساحة لؤلؤته وساحة عدن ونصب التحرير، إنها الثورة التي لا تزيل صنماً وتأتي بآخر، الثورة التي تخرج من رحم الشعب إلى الشعب،

أيها المقهورون سلاماً.[1]

انتهى العرض بخلاصة مفادها أن التعاون والتوحد من خلال الكلمة والفعل هو السبيل الوحيد للخلاص من القهر المتراكم من قبل الملك وحاشيته وفيلته المتسلطين على رقاب العالم.

الأداء وتقنيات العرض:

إن القائمين على هذا العرض لم يخرجوا من إطار الزمن الثابت في تأسيس نظام المشهد، فالمعدل الزمني في إفراغ الشحنة الأدائية تتعلق بزمن الحركة والكلام والصمت، وعليه... فالزمن الافتراضي بقي المهيمن على بنية المشاهد، فالحدث يمر مرة واحدة ولا مجال لتكراره أو إيقافه بفعل استاتيكي وهذا ما حددته حتمية الرؤيا الإخراجية في العرض الأول الخاص بالممثلين لكن الزمن أخذ مساره الطبيعي عند مداخلات الجمهور وهو بذلك لم يخضع للزمن المحدد مسبقاً كما هو في سياق العروض المسرحية المتعارف عليها.

أما بالنسبة للإضاءة ودورها الفاعل في تفاعل الممثل المسرحي معها، من خلال استخدامها في عملية الفرز المشهدي بالبقع اللونية، أو إضفاء الحالة الدرامية، وتأكيدها كاللون الأحمر تعبيراً عن الخوف والرعب، مع ومضات متتالية تصاحب القصف، وإطلاق النار، لذلك كان دور الإضاءة من خلال استخدامها بمستويين، أحدهما استعمالي اتضح من خلال إضاءة مكان الحدث المسرحي. والآخر جمالي ساهم في إغناء الحالات الانفعالية للشخصيات المسرحية.

لم يتم التركيز على العلامات البصرية المتأتية من قبل الممثل، المتمثلة بالماكياج والأزياء، حيث ارتدى أغلب الممثلين بدلات متشابهة، والاكتفاء

---

(1) مسرحية ورطه، مصدر سابق، المشهد الأخير.

بماكياج طبيعي للشخصية، مع الإفادة من قطع الإكسسوار الملحقة في عملية استحضار الشخصيات الأخرى، كمقاعد للجلوس، والتركيز بشكل مباشر وكبير على الفعل الأدائي الصوتي والحركي، للخروج من أهاب الشخصية الرئيسة المتمثلة بشخصية الجني إلى الشخصيات الأخرى.

من خلال تحليل العينة وجد الكاتب ما يلي:

1. ركزت الحركات الجسدية على مدى فاعلية إيقاع الأداء عن طريق التجاذبات والتنافرات بين الكتل الجسدية الأمر الذي نتج عن ذلك ظهور إيقاع أدائي جديد تمثل بشخصية (الممثلين) العنيفة والمبالغ فيها، لأن تحولات الممثلين الجسدية تحتاج إلى تلوينات إيقاعية، لأن كل حركة لها مسمياتها ووظيفتها التي تبرز فحوى الموقف.

2. توظيف مفاصل الجسد كاليدين والقدمين هما أكثر المفاصل الجسدية التي عمدت الشخصيات على توظيفها ليمتلك كل واحد منهما أسلوبه في طرح المعنى في أدائه للحظة الآنية بحركات عنيفة وثابته كإشارات التهديد والوعيد والألم.

3. استندت اللغة في العرض على الجمع بين لغة عادية فقيرة تعبر عن البيئة المجتمعية للشخصيات المقهورة وفي الوقت نفسه بين (اللغة الفلسفية) التي تداولتها شخصية (المتفرج – الممثل) على لسان (زكريا) إذ يتم خلق صياغة أدائية تحولية من اللغة العادية السطحية إلى اللغة الفلسفية، وهذا يحدث بفضل ما يمنحه التحول للممثل من إمكانية في هدم وبناء لمواقفه عن طريق تعدد الأفكار في لغته، ومدى استيعابها للحظة.

4. إن حوارات العرض ذات طابع سياسي مبطن بالشفرات والاستعارات للأسماء والمواقف مما سهل ذلك من اللحظات التفاعلية للممثل أثناء أدائه لهذا النوع، لأن العامل السياسي في الواقع المحلي يحمل مخاوف

كبيرة يصعب مواجهتها إلا بالالتفاف عليها عن طريقة عرضها للجمهور لكي يتفاعل معها من خلال ما يراه مناسباً تبعاً لمرجعيته الثقافية والاجتماعية.

5. كان للجمهور دور واضح للتفاعل والتشارك في العرض المسرحي حيث وصل المتفرج إلى مرحلة الجرأة والشجاعة من خلال اقتراحه للحلــول وتجسيدها فعلاً على خشبة المسرح.

خلاصة نتائج البحث:

وعن طريق تحليل نماذج البحث، توصل الكاتب إلى النتائج التالية:

1. لأداء الممثل القدرة على إيصال دلالات حركات الجسد وإيماءاته، حتى وإن تخلى الممثل عن منظومته اللغوية، وهذا ما ينطبق على موضوعة البحث أيضاً لأن الجسد لغة مقروءة من قبل المتلقي فتستطيع أن يتفاعل معها وكما اتضح في العينات الثلاثة.

2. اعتمد أداء الممثلين في العروض الثلاثة على رسم ملامح واضحة للشخصيات الرئيسية كما في اعزيزة (أحمد نسيم) و(أمير البصري) وفي مسرحية جسد لـ (سيف الكرعاوي) و(صاحب المقهى) وفي مسرحية ورطه شخصية (زكريا) ليفسح المجال للمتفرج أن يقرأ بوضوح هذه الملامح حتى يتمكن من فتح خطوط وشفرات العرض ليتفاعل معهم.

3. كان للتقنيات الصوتية المتمثلة بـ (شدة الصوت، قوة الصوت، الوضوح، النبر، الوقوف، التنغيم) دور متباين في إيصال الدلالات من خلال أداء الشخصيات من عرض لآخر.

4. تلونت الحركات الجسدية في أداء شخصية (أحمد نسيم وأمير البصري) في مسرحية (اعزيزة) بين حركات موضوعية وانتقالية محدودة بسبب طبيعة فضاء العرض والحركات الموضعية التي يعتمد فيها على حركة مفاصل الجسد لتفسير بعض المواقف التراجيدية فضلاً عن المواقف التي تطلبت منه الإيحاءات بالضرب ورمي الرصاص لدى (البصري). بالمقابل وجدت شخصية (زكريا) في مسرحية (ورطه) ضالتها في التحول الأدائي بين حركة الرجل المتزن وبين حركة الرجل المعاق في تجسيده لشخصية الأب والمرشد لخلق حالة من التوازن في شخصيته المركبة.

5. كان (للإكسسوار) الخاص بالشخصية وبالذات في مســرحية (جســد) دورٌ واضحٌ ومهمٌ في تعزيز الفعل للشخصية لأنه قابل للتحول في كــل موقــف وأداء مغاير، مثال على ذلك اكسسوارات المقهى الذي كان يتعامل معها صاحب المقهى في (جسد) استطاعت أن تؤثر على المظهر الخارجي للشخصية بمنحهــا مظهراً منحنياً، في ما منحت الأزياء في مسرحية (ورطــه) ملامــح واضــحة للطبقات المقهورة والمهمشة التي كانت تعاني من الاضطهاد القســري المســلط عليهم من قبل الملك، في حين أن (الزي) لا يستطيع منحه الخاصية سوى أنــه يوضح معالم الشخصية وانطباعاتها كما في شخصية (أحمد نسيم) في (اعزيزة) والملابس الاعتيادية لشخصية (المعلم) لــ (أميــر البصــري) فــي مســرحية (اعزيزة).

6. تباين الزمن في العروض الثلاثة تبعاً لتفاعل المتلقي ومداخلاتــه مــع العرض ففي عرض (ورطه) امتد الزمن أكثر من وقته المقرر كــون العــرض احتوى على كل مداخلات الجمهور ومشاركة بعض المتفرجين بالتمثيــل علــى خشبة المسرح بصورة فعلية، أما في عرض جسد فقد حاول المخرج أن يضــبط الوقت من خلال تحديد مداخلات الجمهور وإعطاء كل فقــره للمداخلــة 2- 5 دقائق، أما في (اعزيزة) بدأ إشراك الجمهور بشكل جمعي فــي الفصــل الأول والثالث من العرض وقد اختلف زمن العرض تبعاً لإعداد الجمــاهير الحاضــرة خلال فترة العرض.

7. اختلفت ملامح الميسر في العروض المسرحية الثلاثة ففي اعزيزة لــم يكن هناك ملامحاً حقيقيةً لشخصية الميسر فقد تشــتت بــين مخــرج العــرض والمجموعة الخاصة بالفريق التنظيمي للعرض، أما في (ورطه) ظهر الميســر دون قصدية واضحة فظهر مخرج العرض هو من مهد للعرض وسهل مداخلات الجمهور ودفعهم للمشاركة والنقاش، وفي عرض (جسد) برز دور الميسر بشكل واضحة وفعل معظم مهامه ويعزى ذلك لخبرة الميسر في عرض (جسد) بتقنيات

المسرح التفاعلي كونه أخذ عدداً من التدريبات الخاصة بتقنيات المسرح التفاعلي خارج العراق.

8. لم تستطع النماذج المسرحية الثلاثة الاستغناء عن الإيماءة ليس فقط لكونها جزء من حركة الممثل، وإنما لما تمتلك من قدرة تعبيرية على التنوع بلغاتها الأدائية فلملامح (الوجه) خصوصية عند البعض الذين أتقنوا التفاعل والتواصل الأدائي فالوجه المتجهم للحظة التراجيدية لشخصية (أمير البصري) استطاع أن يتحول إلى وجه باسم للتعبير عن الازدواجية في الملامح لذات الموقف، فضلاً عن مسرحية (ورطه) التي اعتمد فيها شخصية (المتفرج الممثل) على التنقل السريع في رسم ملامح الوجه كونه ساهم وبشكل حقيقي في التفاعل ورسم حركة لأدائه الارتجالي.

9. في النماذج الثلاثة رسمت حركة (العينيين) الكثير من المشاعر التي تنتاب الشخصية وكيفية صياغة الفعل الكامن في الشخصية وإظهاره على الشكل الخارجي، لما تمتلكه (العينان) من قدرة على التحول في طبيعة مشاعر الشخصية من الحزن إلى الفرح وبالعكس.

10. تمثلت إيماءات (اليدين) ودلالاتها بصورٍ عدّة منها حالة التصفيق التي استثمرتها شخوص مسرحية (ورطه) بمختلف الإيقاعات للتعبير عن تعدد السياسيات المتعاقبة بأسلوب مبطن.

11. إن الانسجام والتوافق بين الأداء الصوتي والحركي أدى إلى وضوح المعنى والتعبير في أداء الشخصية بالدرجة الأساس في أداء (أحمد وأمير) في (اعزيزة) ومن ثم في (سيف الكرعاوي) و(اسو) و(صاحب المقهى) في (جسد) ومن ثم عند (زكريا) و(الشيخ) في عرض (ورطه).

و بناءاً على ما سبق يمكن تحديد المرتكزات الأساسية لتجربة المسرح التفاعلي التي تؤدي إلى تحقيق أهداف هذا الكتاب:

1- تباين الحركات الجسدية في أداء الشخصيات في عروض المسرح التفاعلي بين حركات موضوعية وانتقالية محدودة بسبب طبيعة فضاء العرض والحركات الموضعية التي يعتمد فيها على حركة مفاصل الجسد لتفسير بعض المواقف الآنية وهذا ما يقترب ومؤشرات البحث إذ يعتمد المسرح التفاعلي على حركات الممثلين المرتجلة بإتقان وتغير الأداء ليتحول الموضوع أمام الجمهور إلى ما يشبه اللعبة فليس هناك تمثيلاً بل هناك أنشطة جسدية وصوتية تشكل طابعاً مسرحياً، وهذا يؤدي إلى تلوين أداء الممثلين والمتفرجين – الممثلين وفق متطلبات الدور.

2- سيطرة الممثل وقدرته على إيصال دلالات حركات الجسد وإيماءاته، حتى وإن تخلى الممثل عن منظومته اللغوية، لأن الجسد لغة مقروءة من قبل المتلقي فتستطيع أن تتفاعل مع الآخر ولا بد أن يكون الممثل متوقد الذهن وبارد العاطفة. وهذا ما يجب أن يتحقق في أداء الممثل في المسرح التفاعلي إذ يجب أن تتوافر لديه سيطرة عالية على جسده وعلى نفسه وعلى ذهنه بحيث لا ينجرف مع عواطفه التي يفترض أن تكون عواطف الشخصية.

3- بما أن أداء الممثل في المسرح التفاعلي يعتمد على الكلام الملفوظ ومميزات صوتية، (قوة الصوت، علو الدرجة)، والأصوات المميزة من غير الألفاظ مثل (أوه، أشش...إلخ) فقد كان للتقنيات الصوتية في مجتمع البحث المتمثلة بـ (شدة الصوت، قوة الصوت، الوضوح، النبر، الوقوف، التنغيم) دور متباين في إيصال الدلالات من خلال أداء الشخصيات من عرض لآخر، فتوافق ذلك مع المؤشر (5) من الإطار النظري في أداء الممثل.

4- من خلال اعتماد أداء أغلب الممثلين في المسرح التفاعلي العراقي

على رسم ملامح واضحة للشخصيات حقق مؤشر موضوعية الأداء التمثيلي في المسرح التفاعلي الذي تنحصر في أن الممثل هو الذات وهو الموضــوع حيــث تندمج صفاته ومحفزاته وأهدافه مع صفات ومحفزات وأهداف الشخصية التــي يمثلها.

5- نتيجة للتباين في نسبة الانسجام والتوافق بين الأداء الصوتي والحركي في عروض المسرح التفاعلي العراقي أدى إلى تباين في وضوح المعنى والتعبير في أداء الشخصية وهذا ما يؤدي إلى تباين الأداء الحقيقي في المسرح التفــاعلي الذي يتطلب أداء ممثلاً مبتكراً بجسد وصوت وعاطفة الذي يوظفــه يســتخدمه بقصد إعطاء الحرية الكاملة للمتلقي للتفاعل معه والتعبير المناسب عن الموقــف ليخلق علاقة كلية تفاعلية بينه وبين الممثلين ومع الجمهور في الوقت نفسه.

6- التغير الأدائي بين الحركة الانتقالية والحركة الموضعية لخلق حالة من التوازن في شخصيته المركبة تباينت وبدرجات متفاوتة وهذا التباين ينعكس سلباً على أداء الممثل كون الممثل في المسرح التفاعلي يسعى دائماً إلى خلق فعاليــة إبداعية تبعده دائماً عن التفسير الحرفي للحركة وتقربه من الاكتشاف والبحــث خاصة وإن عروض المسرح التفاعلي العراقي حاولت الــتخلص مــن فضــاء العرض المسرحي التقليدي والبحث عن فضاءات تشكيلية تجمع الممثل بمجتمــع العرض لكي يؤدي دوره وهو يتحرك بينهم أو يقترب منهم أو يفتح الحوار معهم ذلك بهدف الوصول إلى المشاركة الحقيقية الفاعلة.

7- تمثلت الإيماءات ودلالاتها بصور عدّة استثمرها الممثل لتعزيــز أداءه بمختلف الإيقاعات وهذا ما يحتكم إليه الأداء في المسرح التفاعلي خاصة فيمــا يتعلق بالمرونة العالية للجسد، التلوين، التنويع، والارتجال للحركــة والإيمــاءة المرتبط بتداعيات الممثل بهدف خلق علاقة تواصلية مع المتلقي.

8- إن رسم حركة (العينين) في العروض المسرحية التي تنتمي للمســرح التفاعلي رسمت الكثير من المشاعر التي تنتاب الشخصية وكيفية صياغة الفعــل

الكامن في الشخصية وإظهاره على الشكل الخارجي وهـذا جـاء نتـاج لعمـل الممثلين في الورش المسرحية من خلال اعتمادهم على العمل الجمـاعي الـذي دفعهم لمراقبة بعضهم البعض والتركيز في أدائهم على الصدق والعفوية وهذا ما تحقق في معظم أداء الممثلين في عروض المسرح التفاعلي العراقي كون أغلب العروض اعتمدت نظام الورشة لإنتاج العرض.

9- بما أن الممثل العراقي في العرض المسرحي التفـاعلي لـم يسـتطع الاستغناء عن الإيماءة ليس فقط لكونها جزء من حركة الممثل، وإنما لما تمتلـك من قدرة تعبيرية على التنوع بلغاتها الأدائية فلملامح (الوجه) خصوصية عنـد البعض الذين اتقنوا التفاعل والتواصل الأدائي وهو بذلك اقترب مما توصل إليه الكاتب في المؤشر من أن أداء الممثل في العروض المسـرحية الحديثـة التـي اشتغلت في العرض التفاعلي ركزت على أهمية الإيماءة كونها ترتبط مركزيـاً بحركة الجسد ولها دلالات اجتماعية وثقافية تفاعلية تواصلية.

10- كان (للأكسسوار) دور واضح ومهم في تعزيـز الفعـل للشخصـية استطاعت أن تؤثر على المظهر الخارجي للشخصية بمنحها مظهراً يختلف عن مظهر الشخصية الأصلية وهذا ما يتعارض مع دور الأكسسوار فـي المسـرح التفاعلي الذي يؤكد على غياب مكملات العرض في المسرح التفاعلي في أحيان كثيرة لأنهُ قد يكون ستاراً أو غطاءً قد يوهم المتلقي بها.

11- اختلفت مشاركة الجمهور بين العروض تبعاً للتقنيـات المسـتخدمة ولقوة دور الميسر وجر المتلقي لمنطقة العرض كـون الميسـر فـي المسـرح التفاعلي هو من يدفع (المتفرج – الممثل) من خلال عمليـة إحمـاء جسـدي، (للجمهور– الممثلين) عن طريق الألعاب والتمارين لتأسيس تواصل جسدي وهذا ما اختلفت أشكاله في عروض المسرح التفاعلي العراقي.

12- تباين الزمن في العروض المسرحية التفاعلية العراقية تبعاً لتفاعـل المتلقي ومداخلاته مع العرض كون مداخلاته غير محسوبة مسبقاً وهي مرتجلة

وما يؤكده المسرح التفاعلي هو أن الارتجال قسمان قسم متعلق بالممثلين الــذين يقدمون العرض وقسم متعلق (بالمتفرج – الممثل) إذ يتطور أداء الممثلين علــى حسب مداخلة (المتفرج – الممثل) فبالتالي يتحتم في العرض تباين الزمن فيه.

الاستنتاجات:

من خلال ما تقدم من مناقشة نتائج البحث التي تم فيها دراسة أبرز مــا ظهر في المجتمع ومقارباته مع مؤشرات الإطار النظري توصل الكاتــب إلــى الاستنتاجات الآتية:

1. للإيماءات التعبيرية لغاتها المساندة في خلق اللحظات التي تثير المتلقي في أداء الشخصية لما تمتلكه من خصوصية في إنتاج المعنى، وهذا ما اعتمــده (الممثل العراقي) في طريقة الأدائية كونها تسهم في إغنــاء لحظاتــه التحوليــة المفاجئة.

2. اعتماد الممثل، في تفاعله مع الشخصية المســرحية وتواصــله مــع المتلقي، على إمكانياته المادية والروحية، وتوظيف مخزونه الثقافي والاجتماعي والمعرفي، بالتناغم مع المعطيات الدرامية للشخصية المسرحية، ليحقق التفاعــل والتواصل المباشر مع المتلقي.

3. جمع الممثلين بين تقنيات الاندماج والتقديم في أداء الدور فضلاً عــن مهارات أخرى مثل القدرة على الارتجال والتكيف مع الظروف الطارئة عبر ما يُنتجه المتفرج من معطيات جديدة على العرض المسرحي وهذا يعنــي أن الأداء يتغير في المسرح التفاعلي بتغير تقنية المسرح المستخدمة، فتقنية مسرح الصورة تعتمد الصمت، وتقنية المسرح الخفي، تعتمد على المبالغة والتظاهر، وتقنية حلقة النقاش تعتمد على الأداء التقديمي.

4. التعدد والتنوع في الإيقاعات الصوتية والحركية للممثل في المســرح

التفاعلي هي التي حددت مسار التفاعل في أداء الشخصية بحكم الفعل التواصلي الذي ينشأ بين الممثل والمتلقي عبر امتلاك الممثل القدرة على إيصال الدلالات المتعارف عليها في المخزون الجمعي للمتفرج عن طريق إيقاعاته الصوتية والحركية للمتلقي.

5. أداء الممثل في المسرح التفاعلي تراوح ما بين القصدية والاعتباطية على تقنيات أداء الممثل في عروض المسرح التفاعلي.

6. يتجه الممثل في المسرح التفاعلي إلى دراسة السمات الثقافية والفكرية والاجتماعية العامة للجمهور من أجل تحديد أنساق التواصل معه.

7. ظهرت أهمية تفاعل الممثل مع (المتفرج – الممثل) بوصفها من العلامات السمعية والبصرية المتعلقة بالعرض التفاعلي، لدعم البنية الدرامية للشخصية المسرحية ولتعزيز العلاقة بين طرفي العرض (المتفرج – الممثل) والممثل الأساسي في العرض المسرحي.

8. يتميز الأداء التمثيلي في المسرح التفاعلي الذي يعتمد على التواصل بين الممثل وذاته، والممثل والشخصية المسرحية، والممثل مع زميله الممثل الآخر، فضلاً عن تواصله مع عناصر العرض الأخرى، بإعطاء صورة كلية، تنزاح باتجاه تكوين قيمة تفاعلية جمالية مع المتفرج.

9. اشتغال الممثلين في هذا النوع من العروض على نظم المسرح التفاعلي في تأسيس نظام عروضهم متقارب، ولاسيما في إشراك المتفرج في العرض واستخدام تقنية تبادل الأدوار والارتجال واشتغالهم على اختيار المكان.

10. ارتكاز أداء الميسر على عملية إحماء جسدي، (الجمهور– الممثلون) بالألعاب والتمارين لتأسيس تواصل جسدي إذ أن الميسر يساعد (المتفرج – الممثل) على القيام بعملية المشاركة الفعالة في أثناء العرض إذ أن على الميسرين أن يتجنبوا جميع الأفعال التي يمكن أن تناور الجمهور، ويجب عليهم أن يجعلوا الاستنتاجات الممكنة مفتوحة دائماً في وضع التساؤل بدلاً من وضع التأكيد.

11. دور (الميسر) يدع الممثلين يؤدون ويفسح المجال للجمهور ليشاركوا الحدث فهو يجسد الدور ويبتعد دائماً عن نسـخ ذات الشخصـية ويؤكـد دوره بوصفه ممثلاً لمجتمع كامل، وهذا الأداء يتطلب التخلص مـن أسـرار التقاليـد الأدائية القديمة الخاصة بالفعل ورد الفعل والتسلم والتسليم والآلية فـي عـرض المشاعر.

12. اختلفت خاصية تطوير مهارات المتفرج من حيث إيصاله إلى مرحلة الجرأة والشجاعة إذ سعت جميع العروض لدفع المتفرج للمحاولة على التغييـر كونه سيعتاد على التغير السيكولوجي الحاصل في ذاته عبر ما مـرَّ بـه مـن متغيرات جماعية.

13. اختلف التفاعل في عروض المسرح التفاعلي تبعاً لاخـتلاف قيمـة العرض وقوة الممثلين وفاعلية الميسر في مـد جسـور التواصـل والتفاعـل واستقطاب المتفرجين ودعوتهم للمشاركة.

14. تحقق في العروض المسرحي التفاعلي العراقي كسر التحديد المسبق لزمن العرض من خلال الامتداد بالوقت خلال مشاركة المتفرج الذي يصل إلـى نهاية غير معروفة مسبقا تبعاً لمداخلات المتفرجين.

15. لم يتحقق في عروض المسرح التفاعلي اسـتخدام تقنيـات وأنمـاط المسرح التفاعلي كمسرح الجريدة وحلقة النقاش والخفي وتقنية المسرح التشريعي وتقنية صندوق الدنيا، وتركز استخدام معظم العروض على تقنية مسرح الصورة فيما أهملوا التقنيات الباقية، ولهذه التقنيات دور مهم في تحديد أداء الممثل فـي المسرح التفاعلي كون الأداء يتمايز ويختلف من تقنية إلى أخرى.

16. تحقق في عروض المسرح التفاعلي العراقي استخدام المرتكزات التي اعتمدها المسرح التفاعلي وبنسب متفاوتة مثل (الارتجال – السينوغرافيا الخاصة بالمسرح التفاعلي – المتفرج الممثل – المكان – الميسـر – تبـادل الأدوار – تمثيل النص المقترح).

17. تختلف فضاءات العروض المسرحية التفاعلية كون المسرح التفاعلي يتغلغل بين الناس سواء في أمان العروض التقليدية أو الفضاءات المفتوحة ذلــك لأن الموضوعات التي تم اختيارها لهذه العروض هي شديدة الأهمية ومنتمية إلى الواقع وهذا ما يتطلب من الممثل أن يكون مستعداً وملماً بتفاصيل الأداء ســواء في الأماكن المغلقة أو المفتوحة (صوتياً وجسدياً).

18. يتميز العرض المسرحي التفاعلي بوجود الميسر الذي يعد العنصــر الفاعل في هذه العروض باعتباره يمثل حلقة الوصل بين العــرض والجمهــور ويعتبر القوة المحركة لتفاعل المتفرجين باتجاه الهدف الذي يسعى إليه العــرض المسرحي وقد اختلفت ملامح الميسر ووظيفته في عروض المســرح التفــاعلي، فتارةً يكون مخرج العرض هو الميسر وتارةً يأخذ الفريق التنسيقي بعــض مــن وظائفه.

19. للارتجال دور أساس في عروض المسرح التفــاعلي حيــث يمثــل الامتداد الطبيعي التواصلي في العرض المسرحي والذي ساهم فــي ردم كافــة الفجوات التي تحصل في العرض لمعالجة أي تحول يطرأ من قبــل المتفــرجين فيه.

20. في العروض الثلاثة تحققت الفضاءات التي تجمع الممثــل بمجتمــع العرض لكي يؤدي دوره وهو يتحرك بينهم أو يقترب منهم أو يفتح الحوار معهم ذلك بهدف الوصول إلى المشاركة الحقيقية الفاعلة.

21. لم تعتمد عروض المسرح التفاعلي على مكملات كثيرة أو كبيرة أو ثقيلة الحجم لأن أداء الممثل متغير فهو يتنقل بين المتفرجين ويركز على الفعــل الأدائي أكثر من تركيزه على المكملات حسب طبيعة المشهد وتحولات العرض.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً- المصادر والمراجع العربية:

أ- المعاجم:

1.الحاج، كميل: **الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي**، ط1، لبنان: (مكتبة لبنان ناشرون)، 2000.

2. ماري الياس وحنان قصاب حسن: **المعجم المسرحي**، ط2، لبنان: (مكتبة لبنان ناشرون)، 2006.

ب- الكتب:

1. ابن الكلبي: الأصنام، تحقيق أحمد زكي، القاهرة: (المطبعة الأميرية)، 1985م.

2. أبو النور حسن حمدي، الأخلاق والتواصل، بيروت: (دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع)، 2009.

3. أبو سنه، منى سعد: الإغتراب في المسرح المعاصر، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الأول، الكويت: (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، 1979.

4. أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، الإسكندرية: (دار الوفاء للطباعة والنشر)، 2005.

5. أحمد سخسوخ: اتجاهات في المسرح الأوروبي المعاصر، القاهرة: (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، 2005.

6. ارتو، انطونين: المسرح وقرينه، تر: سامية أسعد، القاهرة: (دار النهضة)، 1973.

7. استون، الين وجورج سافونا: المسرح والعلامات، تر: سباهي السيد، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (8) القاهرة: (أكاديمية الفنون – المجلس الأعلى للآثار)، 1996.

8. أصلان، أوديت: فن المسرح، تر: سامية أسعد، ج2، القاهرة: (مكتبة الأنجلو المصرية)، 1970.

9. افنز، جيمز رووز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، تر: إنعام نجم جابر، بغداد: (دار المأمون للترجمة والنشر)، 2007.

10. اوبرسفيلد، أن: مدرسة المتفرج – قراءة المسرح، تر: حمادة إبراهيم وآخرون، القاهرة: (مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون – مطابع المجلس الأعلى للآثار)، 1996.

11. اوسلاندر، فيليب: من التمثيل إلى العرض – مقالات حول الحداثة وما بعد الحداثة، تر: سحر فراج، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، العدد (14)، القاهرة: (أكاديمية الفنون – المجلس الأعلى للآثار)، 2002.

12. ايبر، جيرهارد: الارتجال وفن التمثيل المسرحي، تر: حامد أحمد غانم، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (14)، القاهرة: (أكاديمية الفنون – مطابع المجلس الأعلى للآثار)، 2002.

13. إيلام، كير: سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، ط1، بيروت: (المركز الثقافي العربي)، 1992.

14. اينز، كريستوفر: المسرح الطليعي، تر: مركز اللغات والترجمة، مهرجان القاهرة التجريبي (9)، القاهرة: (أكاديمية الفنون – المجلس الأعلى للآثار)، 1996.

15. باربا، يوجينيو: طاقة الممثل، تر: سهير الجمل، مهرجان المسرح التجريبي العدد (9) القاهرة: (أكاديمية الفنون – وحدة الإصدارات)، 1996.

16. بازكير، شو: سياسات الأداء المسرحي، تر: أصيل الرباط، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (9)، القاهرة: (وزارة الثقافة – أكاديمية الفنون – المجلس الأعلى للآثار)، 1997.

17. باشلار، غاستون: جماليات الصورة، تر: غادة الإمام، بيروت: (التنوير للطباعة والنشر والتوزيع) 2010.

18. جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط2 بيروت: (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع)، 1984.

19. باومان، باربارا وبريجيتا أولبرله: عصور الأدب الألماني – تحولات الواقع ومسارات التجديد، تر: هبه الشريف، سلسلة عالم المعرفة (278)، الكويت: (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، 2002.

20. بدري حسون فريد وسامي عبد الحميد: مبادئ الإخراج المسرحي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد: (دار الكتب للطباعة والنشر)، 1980.

21. بروك، بيتر: الأعمال الكاملة، تر: فاروق عبد القادر، ط1، القاهرة: (دار الهلال للنشر)، 2002.

22. النقطة المتحولة، تر: فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة (104)، الكويت: (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، 1991.

23. المكان الخالي، تر: سامي عبد الحميد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمـــي، بغــداد: (أكاديمية الفنون الجميلة)، 1983.
24. ليس هناك أسرار، تر: غريب عرض، ط1، البحرين: (الأيام للنشر)، 1998.
25. البريكي، فاطمة: مدخل إلى الأدب التفاعلي، الدار البيضاء: (المركز الثقافي العربـــي)، ط1، 2006.
26. البشتاوي، يحيى سليم: مدارات الرؤية وقفات في الفن المسرحي، عمان: (دار الحامد)، 2012.
27. بوال، اوجستو: المسرح التشريعي، تر: وليد أبو بكر، رام الله: (إصدار مسرح عشتار)، 2009.
28. مسرح المقهورين، تر: أسامة أبو طالب، ج1، القاهرة: (مطابع هيئة الآثار المصرية)، 1991.
29. منهج اوجستو بوال في المسرح، تر: نورا أمين، القاهرة: (مطـــابع المجلـــس الأعلـــى للآثار)، 1997.
30. ألعاب للممثلين وغير الممثلين، تر: الحسين علي، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (9)، القاهرة: (أكاديمية الفنون – مطابع المجلس الأعلى للآثـــار– مركـــز اللغات والترجمة)، 1997.
31. بوديروزا، ألكسندر: دليل التدريب في التقنيات المســـرحية، صـــندوق الأمـــم المتحـــدة للسكان، د. ت.
32. بيرلين، سيديل وآخرون: دليل التدريب في التقنيات المسرحية، إصدار صندوق الأمـــم المتحدة للسكان بالتعاون مع الهيئة الدولية لصحة الأسرة، نيويورك: (صندوق الأمم المتحـــدة للسكان)(UNFPA)، 2010.
33. بينيت، سوزان: جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين، تر: سامح فكري، ط2، مهرجان المسرح التجريبي العدد (8) القاهرة: (أكاديمية الفنون – مطابع المجلس الأعلى للآثار)، 1995.
34. تيدسكو، جون ل. جروفيك: التمثيل من خلال التمارين، تر: سامي صـــلاح، مهرجـــان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (16)، القاهرة: (أكاديمية الفنون – مطابع المجلس الأعلـــى للآثار)، 2004.
35. جاكوبسن، رومان: قضايا شعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، ط1، المغرب (دار

توبقال للنشر)، 1988.
36. محاضرات في الصوت والمعنى، تر: حسن ناظم، بيروت: (المركز الثقافي العربـــي)، 1994.
37. جودمان، ليزبيث ودي جاي جين: المرشد في السياسة والأداء، تر: محمد لطفي نوفـــل، مهرجان القاهرة الدولي المسرح التجريبي (13)، القاهرة (أكاديمية الفنون – مطابع المجلـــس الأعلى للآثار)، 2001.
38. جوردون، هايز: التمثيل والأداء المسرحي، تر: محمد ســـيد، ط2، مهرجـــان القـــاهرة التجريبي (11) القاهرة: (أكاديمية الفنون – المجلس الأعلى للآثار)، 1999.
39. حفناوي بعلي: أربعون عاماً على خشبة الهواة في الجزائر، ط1، الجزائر: (دار هومـــة – منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين)، 2002.
40. الحموز، عبد الفتاح: سيميائية التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم، ط1، عمـــان: (دار جرير عمان) 2011.
41. ديسل، ريكو: فلسفة التحرير مشروع الذات المقهورة، تر: فريـال حسن خليفة، القاهرة: (مكتبة مدبولي)، 2007.
42. ديور، ادوين: فن التمثيل – الأفاق والأعماق، تر: سامي صلاح، ج1، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (10) القاهرة: (أكاديمية الفنون – مطابع المجلس الأعلى للأثـــار)، 1998.
43. فن التمثيل – الأفاق والأعماق، تر: سامي صـــلاح، ج2، مهرجـــان القـــاهرة الـــدولي للمسرح التجريبي (10) القاهرة: (أكاديمية الفنون – مطابع المجلس الأعلى للأثار)، 1998.
44. راو، نيك: تشخيص الآخر – مسرحة السرديات الشخصية في مسرح البلاي باك، تـــر: محمد رفعت يونس والشيماء علي الدين، ط1، القاهرة: (المركز القومي للترجمة) 2010.
45. راينوفا، فيوليتا: المسرح والمتفرج، تر: محمد عبد الـــرحمن الجبـــوري، بغـــداد: (دار الشؤون الثقافية العامة)، 1991.
46. روجيه عساف: سيرة المسرح أعلام وأعمال بيروت: (دار الآداب)، 2009.
47. زكي طليمات: فن الممثل العربي، القاهرة: (الهيئة المصرية العامة للتـــأليف والنشـــر)، 1971.
48. زوخر، بيرنر: مسرح الثمانينات والتسعينات، ج2، تر: حامد أحمد غنـــامن، القـــاهرة: (أكاديمية الفنون الجميلة – مطابع المجلس الأعلى للأثار)، 2000.

49. زيما، بييرف، التفكيكية – دراسة نقدية، تر: أسامة الحاج، ج1، بيـــروت: (المؤسســـة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع)، 1996.
50. سامي عبد الحميد: من المسرح الشعبي إلى المسرح الشامل، بغداد: (دار الشؤون الثقافية العامة)، 2006.
51. بدري حسون فريد: فن الإلقاء، بغداد: (وزارة التعليم العالي والبحث العلمـــي – كليـــة الفنون الجميلة)، 1981.
52. ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، ط1، بغداد: (الناشر بلقيس الدوسكي)، 2006.
53. سبولين، فيولا: الارتجال للمسرح، تر: سامي صلاح، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (11)، القاهرة: (أكاديمية الفنون الجميلة – المجلس الأعلى للأثار)، 1999.
54. ستانسلافسكي، قسطنطين: إعداد الدور المسرحي، تر: شريف شـــاكر، دمشـــق: (مـــن منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية)، 1983.
55. ستراوس، كلود ليفي: الفكر البري، تر: نظير جاهل، ط1، بيروت: (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع)، 1984.
56. سعد صالح: الأنا – الآخر، ازدواجية الفن التمثيلي، سلســـلة عـــالم المعرفـــة (274)، الكويت: (المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب)، 2001.
57. سعد يقطين: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، الدار البيضاء: (المركز الثقافي العربي)، 2005.
58. سمير سرحان: تجارب جديدة في الفن المسرحي، بيروت: (المركـــز العربـــي للثقافـــة والفنون) 1998.
59. شفيق مقار: دراسات في الأدب الأوربي المعاصر، سلسلة الكتـــب الحديثـــة، ع (43)، بغداد: (مطبعة الأديب)، 1973.
60. شكري عبد الوهاب: المكان دراسة في تاريخ تطور خشبة المسرح، القاهرة: (المكتـــب العربي الحديث) 1987.
61. صالح جاسم: القصة الشخصية في المسرح التفاعلي – عندما ترتجل الحياة الواقعيـــة، دمشق: (منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية)، 1993.
62. العاني، سلمان حسن: التشكيل الصوتي في اللغة العربية، جدة: (النادي الأدبي الثقافي)، 1983.
63. عبد الكريم برشيد: الحكواتي الأخير، الدار البيضـــاء: (منشـــورات ايدســـوفت للنشـــر

والتوزيع)، 2005.
64. عبد المجيد شكري: فنون المسرح والاتصال الإعلامي – المسرح النثـري – المسـرح الشعري – الإعلام والمسرح، ط1، القاهرة: (دار الفكر العربي)، 2011.
65. عبد الواحد بن ياسر: حدود وأشكال الفرجة التقليدية، ط1، تطوان: (منشـورات كليـة الآداب والعلوم الإنسانية)، 2002.
66. عقيل مهدي: جماليات المسرح الجديد، ط1، اربد: (دار الكنـدي للنشـر والتوزيـع)، 1999.
67. متعة المسرح، اربد: (دار الكندي للنشر والتوزيع)، 2001.
68. العماري، محمد التهامي: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ط1، الرباط: (دار الأمـان)، 2006.
69. عمر فؤاد دواره: دور المخرج بين مسارح الهـواة والمحتـرفين، القـاهرة: (الهيئـة المصرية العامة للكتاب)، 2006.
70. عوني كرومي: الأسس الإبداعية المستقبلية وتصوير التكوين الجسـدي والتقنـي عنـد الممثل – الحركة لغة الممثل، السعودية: (جامعة الملك سعود – منشورات مهرجان المسـرح الثاني لدول مجلس تعاون الخليج العربي)، 1990.
71. فهيم حسين: قصة الأنثروبولوجيا، سلسلة عالم المعرفة (98)، الكويت: (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، 1986.
72. فيثمان، موريس: تدريب الممثل، تر: نور الدين مصطفى، القاهرة: (الـدار المصـرية للتأليف والترجمة).
73. كارلسن، مارفن: فن الأداء، تر: منى سلام ونبيـل راغـب، القـاهرة: (هـلا للنشـر والتوزيع)، 2002.
74. الكاشف، مدحت: المسرح والإنسان تقنيات العرض المسرحي المعاصر، القاهرة: (الهيئة المصرية العامة للكتاب).
75. كالاندرا، دينينيس: جماليات التلقي والمسرح، تـر: سـامح فكـري، مركـز اللغـات والترجمة، القاهرة: (أكاديمية الفنون الجميلة – المجلس الأعلى للأثار)، 1999.
76. كاي، نك: ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، تر: نهاد صـليحة، ط2، القـاهرة: (الهيئـة المصرية العامة للكتاب)، 1999.
77. كونسيل، كونيل: علامات الأداء المسرحي، تر: أمين حسين الرباط، مهرجان القـاهرة

الدولي للمسرح التجريبي (16)، القاهرة: (أكاديمية الفنون – المجلس الاعلى للأثار).
78. كيرزويل، اديث: عصر البنيوية، تر: جابر العصفور، بغداد: (دار الشؤون الثقافية العامة – مطبعة آفاق عربية)، 1985.
79. لوبروتون، ديفيد: أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، تر: محمد عرب، بيروت: (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر)، 1993.
80. ليسنك، هنري: مسرح الشارع في أمريكا، تر: عبد السلام رضوان، القاهرة: (دار الفكر المعاصر)، 1979.
81. مايرخولد، فسيفولود، في الفن المسرحي، تر: شريف شاكر، بيروت: (اصدار الفارابي)، 1979.
82. مجموعة مؤلفين: مقارنة المسرح التربوي – طريقة نايت يتار ستارلو للحمل والوقاية من الأمراض بالنسبة للمراهقين والناشئين، ط1، منظمة الصحة العالمية، بيروت: (دار الآداب) 2004.
83. محمد سيف: المسرح والأفكار والتطبيقات التي تعارض التقاليد، مهرجان بغداد لمسرح الشباب العربي، الدورة الأولى، بغداد: (دائرة السينما والمسرح)، 2012.
84. المنيعي، حسن: المسرح والارتجال، الدار البيضاء: (دار قرطبة للطباعة والنشر)، 1992.
85. ميخائيل، اوفستيا نيكوف وميخائيل خرابشنكو: جماليات الصورة الفنية، تر: رضا طاهر، عدن: (دار الهمداني للطباعة والنشر)، 1984.
86. ميردوند، جيمس: الفضاء المسرحي، تر: محمد سيد وآخرون، مهرجان القاهرة التجريبي (19)، القاهرة: (أكاديمية الفنون – مطابع المجلس الأعلى للأثار)، 2007.
87. الناجي، سعيد: التجريب في المسرح، الشارقة: (دائرة الثقافة والإعلام)، 2009.
88. نجاة اسماعيل: تنظيم الفضاء لتكثيف التفاعل الاجتماعي، تونس: (الدار العربية للكتاب)، 1996.
89. نيلمز، هيننج: الإخراج المسرحي، تر: أمين سلامة، نيويورك: (مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر)، 1961.
90. هبنر، زيجمونت: جماليات فن الإخراج، تر: هناء عبد الفتاح، القاهرة، سلسلة الألف كتاب (99)، القاهرة: (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، 1993.
91. هيلتون، جوليان: اتجاهات جديدة في المسرح، تر: أمين الرباط، سامح فكري، مهرجان

القاهرة التجريبي (7)، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، مصر، القاهرة، 1995.
92. واطسون، إيان: نحو مسرح ثالث – ايوجينو باربا، تر: منى سلام، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (12)، القاهرة: (أكاديمية الفنون – مطابع المجلس الاعلى للآثار)، 2000.
93. ولیامز، دافید: مسرح الشمس، تر: أمین حسین الرباط، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (11)، القاهرة (وزارة الثقافة – أكاديمية الفنون – مطابع المجلس الاعلى للأثار)، 1999.
94. اليوسف، أكرم: الفضاء المسرحي – دراسة سيميائية، دمشق: (دار مشرق مغرب)، 2000.

ج- الصحف والمجلات والدوريات

1. إخلاص عطاالله ونهاد صليحة في حوارها لمجلة المسرح، مجلة المسرح، (القاهرة) الإعداد (183-192)، 2004.
2. تاكيس موز، بنديس: وجهة نظر في المسرح الطليعي المعاصر، تر: محمود مكي، مجلة المسرح العدد (68)، القاهرة: (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر)، 1969.
3. جاكو، جان: وآخرون، جروتوفسكي يخرج (الأمير الصاعد)، تر: منى جمال شحيد، مجلة الحياة المسرحية العدد (11-12) دمشق: (وزارة الثقافة)، 1980.
4. حياة جاسم محمد: المسرح التجريبي في الولايات المتحدة الأمريكية، مجلة الأقلام العدد (1) بغداد: (دار الشؤون الثقافية العامة)، 1979.
5. سامي عبد الحميد: صدى الاتجاهات المعاصرة في الوطن العربي، مجلة الأقلام العدد (6) بغداد: (دار الشؤون الثقافية العامة)، 1980.
6. سعد اردش: المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة العدد (19)، الكويت: (المجلس الأعلى للثقافة والفنون)، 1979.
7. سعدي يونس: الشكل والمضمون في مسرح الشارع، مجلة الأقلام، العدد (6)، السنة الخامسة عشر، بغداد: (وزارة الثقافة والإعلام)، 1980.
8. عادل قرشولي: المسرح والتغيير، الحياة المسرحية، العدد (46)، دمشق: (وزارة الثقافة)، 1999.
9. عبد الكريم سليم: العلاج المسرحي السيكودراما، جريدة طريق الشعب، العدد (170)

بغداد، 2009.

10. عوني كرومي: كروتوفسكي والمسرح الفقير، مجلة الأقلام، العــدد (1)، بغــداد: (دار الشؤون الثقافية العامة)، 1979.

11. فرانسوا، غي كلود: لكل مسرحية تصميم لخشبة مسرح مختلفة، مجلة الحياة المسرحية العدد (6) القاهرة: (وزارة الثقافة والارشاد القومي)، 1978.

12. فوزي سليمان: المسرح الجوال يدافع عن المرأة، مجلة البيان العدد (106)، الكويــت، 2002.

13. محمد مؤمن: نحو مقاربة علاماتية لأداء الممثل المسرحي، مجلة فضـــاءات مســـرحية العدد (7–8)، تونس: (وزارة الشؤون الثقافية)، 1986.

14. هونزل، جيندريك: ديناميكية الإشارة في المسرح، تر: ادمير كوريـــة، مجلـــة الحيـــاة المسرحية، العدد 28– 29، دمشق: (وزارة الثقافة – مطابع وزارة الثقافة)، 1987.

15. هونيل، مايكل فانين: المسرح التجريبي ومفهوم اللاتحدد، تر: ســـامح فكـــري، مجلـــة فصول، العدد (4)، القاهرة: (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، 1995.

د– الرسائل الجامعية:

1. بردى عطية ثابت، جماليات الشكل البصري في المسرح التفاعلي، رسالة غير منشـــورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2015.

2. عبود حسن عبود المهنا: أداء الممثل بين الذاتي والموضوعي، أطروحة دكتوراة، غيـــر منشورة، بغداد: (جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون المسرحية).

هــ– المقابلات الشخصية:

1. مقابله أجراها الكاتب مع المخرجة الأردنية الدكتورة لينا التل مدربة ومخرجة في المسرح التفاعلي ومديرة المركز الوطني للثقافة والفنون الأدائية فـــي عمـــان – الأردن 2016/10/8 الساعة الـــ 10 صباحاً.

2. مقابلة أجراها الكاتب مع المخرج والممثل والمدرب في المسرح التفاعلي مهند النوافلـــه، مدرب معتمد في المركز الوطني للثقافة والفنون الأدائية في عمان – الأردن، 2016/10/10 الساعة 1.30 صباحاً في نادي المركز الوطني.

3. مقابله أجراها الكاتب مع السيدة السورية مي قوطرش كاتبة ومخرجة في المسرح التفاعلي وهي واحدة من أعضاء فرقة الدكتورة ماري الياس المسرحية، المقابلة في تمام الساعة السابعة مساءً في2016/3/5.

4. مقابلة أجراها الكاتب عبر شبكة التواصل الاجتماعي مع المخرج العراقي باسم الطيب في تمام الساعة الـــ 10 مساءً.

و- شبكة المعلومات العالمية (الانترنت):

1. أثير السادة: الخطاب المسرحي وثقافة ما بعد الكولونيالية - مسرح المقهورين نموذجـــاً، إصـــدار خـــاص بمناســـبة اليـــوم العـــالمي للمســـرح، المســـرح دوت كـــوم، www.Al-MASRAH.com مارس، 2009.

2. فاضل سوداني: الزمن في مسرح الصورة، موقع المستقبل، مقالة منشورة علـــى شـــبكة الإنترنت، 2011.
http://www.almustaqbal.com/v4/Article.aspx?Type=np&Articleid=506432

3. ماري الياس، نحو تفعيل المسرح التفاعلي عربياً، موقع أصداء عربية، الانترنـــت علـــى الرابط http://www.alrumi.com

ثانياً- المراجع باللغة الانكليزية:

1. Brecht, Berthold: Alienation Effects In Chinese Acting, In: John Wallet 2, Brecht On The Theater, London: Eyre Methuen.
2. Brocket, Oscar G. & Findlay Robert., Century of Innovations, Prentice Hall, New Jersey 2008.
3. David Read Johnson, Renee Emunah current approaches in drama therapy, 2nd Edj, New york, 2009, MM- R- 3. P.466 Amazon. com.
4. Eco. U.1989, The open Work, Cambridge, Mass, Harvard University press.
5. J.F. Lyotard, the post modernism condition: Airport on know Manchester 2002.
6. Kelley Jeff, Essays on the Blurring of Art and life – Allan Kaprow California, University of California Press, 1996.
7. Patrice Pavis: Language of the Stage, Performing Art Journal, New York, 1982.
8. Renato poggioli, the theory of the Avant - grad=teoria dellart davanguardia, translated from the italion bygeraldditzgerald "combridge, ma: belk nappress of havard university press, 1968".
9. Richard Schechner, Ibid (Environmental.).
10. Schechner Richard, Environmental theater, Library of Congress Cataloging - in - Publication Data, New York, first Applaus, 1994.
11. Stephen H Acting: New Techniques for New theater, Dx Pechai, 1975.

الفهرس

من إصدارات دار رسلان (الدراسات المسرحية)

– تجليات لتجربة مسرحية السعر(7$) أحمد شهيربنشي /عدنان السيد.

إصـــــدار 2014 عدد الصــفحات 144 ISBN: 978-9933-22-053-2

ولدت المسرحية العربية في الثلث الأول من القرن العشرين على أيدي مبدعين كبار مثل أحمد شوقي وتوفيق الحكيم ورواد آخرين عاصروهم أو سبقوهم كأبي خليل القباني، ثم انتشر إشعاع الحركة المسرحية في مختلف الدول العربية. يقدم هذا الكتاب بحثاً علمياً موضوعياً يرصد الحركة المسرحية في اللاذقية السورية منذ بداياتها الأولى ويرافقها عبر نموها وتطورها.

– التحليل السيميائي للمسرح السعر(13$) المؤلف :منير الزامل.

إصـــــدار 2014 عدد الصــفحات 234 ISBN: 978-9933-22-017-4

يقدم المؤلف في هذا الكتاب بحثاً معمقاً للأسس النظرية للمنهج السيميائي في التحليل النقدي، وذلك في إطار تطبيق منهج التحليل السيميائي على أحد أهم مجالات الإبداع الإنساني ألا وهو المسرح، مركزًا على ثلاثية سيميائية العنوان و سيميائية الشخصيات وسيميائية المكان.

– تقنيات المكياج في المسرح والسينما والتلفزيون /مجلد/ السعر(15$) المؤلف: د. أكرم اليوسف.

إصـــــدار 2011 عدد الصــفحات 174 ISBN: 978-9933-439-80-4

يقدم هذا الكتاب منهاجاً متكاملاً لتعليم الماكياج الفني. واشتملت فصوله على توصيف المواد والمعدات المطلوبة لعمل الماكياج، وتضمن العديد من التقنيات، منها: تقنيات تغيير عمر الشخصية المسرحية للأكبر أو للأصغر، تقنيات تنحيف أو تعريض الوجه، المؤثرات الخاصة كالجروح والحروق والتجاعيد، و صناعة الأقنعة...

– الفضاء المسرحي السعر(10$) المؤلف: د. أكرم اليوسف.

إصـــــدار 2010 عدد الصــفحات 130 ISBN: 978-9933-410-92-6

يقدم المؤلف في هذا البحث الأكاديمي دراسة تعتمد المنهج السيميائي التطبيقي في تناول الفضاء الدرامي والمسرحي. جاء الكتاب في ثلاثة فصول وهي: إشكالية المصطلح (الفضاء والمكان)، والفضاء الدرامي، والفضاء المسرحي. تناول الباحث موضوعات كالمفهوم الرياضي والاجتماعي للفضاء، وازدواجية الخطاب المسرحي، ودور اللون والإضاءة في الفضاء المسرحي، وغيرها من القضايا المهمة...

– مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي السعر(12$) المؤلف: محمد عزام.

إصـــــدار 2008 عدد الصــفحات 264 ISBN: 978-9933-18-342-4

يدرس هذا الكتاب مسرح سعد الله ونوس من حيث النضج والتحديث، وتوظيفه للتراث، وجمعه بين الأصالة والمعاصرة برؤية سياسية هادفة لأن الأدب عند سعد الله ونوس أن يكون سياسياً أو لا يكون. كما يستعرض الأشكال المسرحية كالمسرح التجريبي والملحمي والارتجالي والتسجيلي، مع تحليل مسرحياته التي تنضوي تحت كل اتجاه من هذه الاتجاهات المسرحية.